المعجم الموسيقى الكبير

(المجلد الخامس)



غطاس عبد الملك خشبة

المجلس الأعلى للثقافة

المعجم الموسيقى الكبير

معجم علمى تاريخى موسوعىّ يتناول تعريف مُصطلحات علم الموسيقى
والألحان وأسماء الآلات العربية وتراجم المشهورين من الأعلام
منذ الجـاهليّة إلى القـرن العشـرين

(المجلد الخامس)

غطاس عَبد الملك خشبة



٢٠٠٨

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

خشبة ، غطاس عبد الملك .
المعجم الموسيقى الكبير - المجلد الخامس / تأليف غطاس عبد الملك خشبة - القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٨ ط١ .
٥٠٨ ص ، ٢٤ سم
١ - الموسيقى - معاجم
أ - العنوان ٧٨٠/٣

رقم الإيداع ٢٠٠٨/٩٠٧٢
الترقيم الدولى I.S.B.N. 977-437-722-2
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 27352396 Fax : 27358084.

يشمل الحروف :

ل - م - ن - هـ

و - ى

حرف اللام

(ل)

(L) = (Laam) • (ل) حرف –

هو الحرف الثالث والعشرون على الترتيب الألفبائى ، بالعربيّة ، وهو أيضاً الثانى عشر فى حساب الحُروف بالجُمّل ، ويقابله العدد (٣٠) .

وله عند أصحاب اللّغة مدخلٌ فى الإعراب، كالجرّ لِمَا قبله ، فيقوم مقام (إلى) ، بالكسر ، أو بالفتح إذا تلاهُ حرفُ (يا) ممدود بالألف .

وليس له فى الموسيقى مدخلٌ إلاّ عند اعتباره رمزاً لنغمةٍ محدودةٍ ، فى الترتيب المُتوالِى ، بدلاً عن العَدد ، وقد يُستعمل فى بعض العُلوم وفى الرّياضيات بإزاءِ أشياءَ بأعيانها تبدأ به .

* * *

• (لا – La نغمة – Note)

اسم النغمة (لا – La) ، بحسب الاصطلاح الأوروبى ، والأصل فيه مأخوذ عن المقطع الأول من الشطر السادس ، فى لحنٍ لاتينى قديم ، كان يُسمّى : « دُعاء القديس يوحنّا » :

5 (صول - Sol) Solve Pettute.

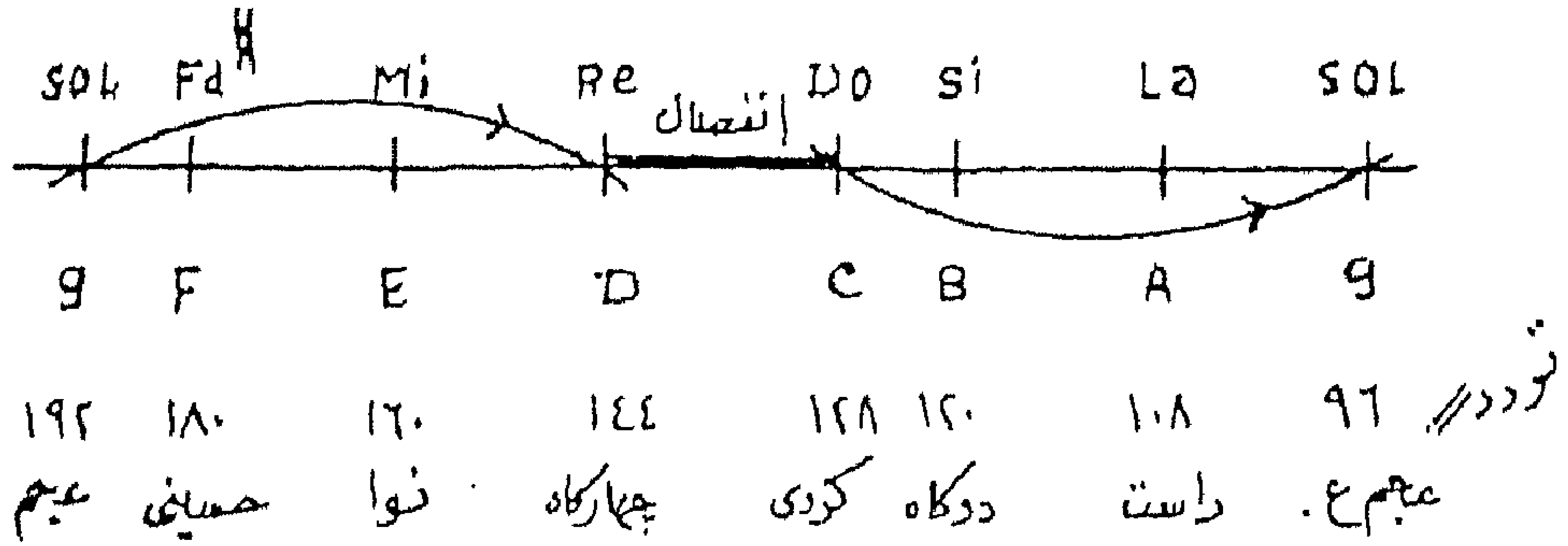
6 (لا - La) Labü Reatume.

7 (سى - Si) Sanete Johannes.

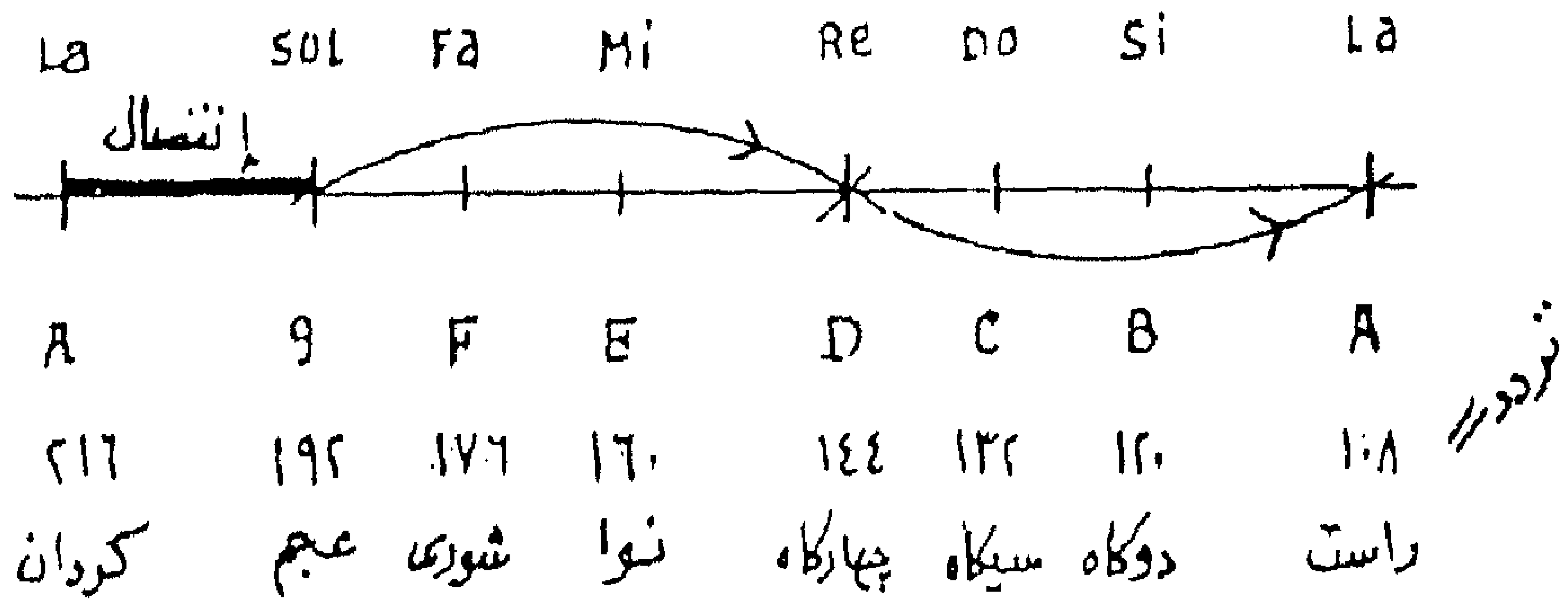
ونغمة (لا – La) ، على هذا الترتيب ، تعد السادسة مما يلى نغمة (دو – Do) ابتداءً ، وهى التى كانت تُسمَع فى القديم من دستان وسطَى الوتر الثانى فى العود العربىّ القديم (١) .

(١) انظر : (عود عربى قديم) .

غير أنّ الترتيب الطبيعيّ ، على قياس الجنس الأصل الأوّل ، المُسمّى اصطلاحًا : « ذا المَدّتين [1] Diatonic » تقع فيه نغمةٌ (لا – La) ثانيةً ، على التوالي مع نظائرها بالعربيّة ، في الجمع المنفصل على الأساس (صول Sol) ، بتوالي النغمات :



والنغمة (لا La) أيضًا ، تقع أساسًا للجنس الأصل الثاني ، المُسمّى « القويّ المستقيم [2] Grand Genus » ، حيث يؤخذ من المبدأ على أساس ثانية « ذي المَدتين » ، في جمعٍ مُتصل ، بتوالي النغمات :



---

(١) « ذو المَدّتين » : هو الجنس المسمّى اصطلاحًا (عجم) ، وهو أقدم الأجناس اللحنيّة منذ أول الأمر ، والطبيعيّ فيه أن يؤخذ على الأساس (صول Sol) ، ثم على الأساس (رى Re) وهما نغمتا العجم عشيران والجهاركاه في آلة العود .

(٢) « القويّ المستقيم » : هو الجنس المسمّى (راست) ، وبه تتميّز الموسيقى العربيّة – انظر : (راست) .

فالأصل فى نغمة (لا – La) أن تكون أساسًا لجنس (الراست – Rast) ، وليست هى نغمة « الحسينى » فى آلة العُود ، وأيضًا نغمة (صول Sol) هى من المبدأ أساسًا لجنس (العجم –âjam) ، وليست هى نغمة (سى Si^b) ناقصة ، لأن هذه ليست من النغم الأصلية ، وكذلك نغمة [١] (دو Do) .

ونغمة (لا – La) هى النغمة المُعدّة لأن تكون معياراً قياسيًا لطبقات النغم ، والطبيعىّ فى تردّد الوتر المُحدِث لها أن يكون من مضاعفات العدد (٥٤,٠٠) ، فنغمة (لا – La) الوسطى ، بالحقيقة بمعدّل ٢١٦,٠٠ ذبذبة ، وهى كذلك فى طبيعة الأصوات اللحنيّة .

وبوجه آخَر لا يجوز أن نجعل مُعدّلات التردّد[٢] بإزاء أعدادٍ ذات كسور دائريّة ، فليس فى الطبيعىّ منها ما هو كذلك ، وإنّما الذبذبةُ إمّا أنها تامّة وإما أنها مُفردة ، وأحدُ هاتين نصفُ ، أو ضِعفُ الأُخرىٰ بالعدد .

* * *

• لازمة   Tuning Phrase - Decorotion

لازمة ، والجمعُ لازمات ولوازم ، وهى جُملٌ لحنيّة تُسمع فى خِلال الألحان ، وفى مواضع وفواصل منها بالضَرورة ، لاستكمال هيئة ما مضَى وللتمهيد لبعض ما يليه ، وهى أنواع كثيرة بحسَب الحاجة لتزيين اللّحن ، ومن ذلك ما هو على سبيل الترجمة والإتباع والانتقالات ، وكلّ ذلك يختصّ به أصحاب العمل على الآلات الصناعية التى تتابع المُغنّى وتلازِمُه فى إخراج اللّحن صحيحًا كامل المُواصفات فى المَسموع .

---

(١) انظر : (دو Do) .

(٢) انظر : (تردّدات الأوتار) .

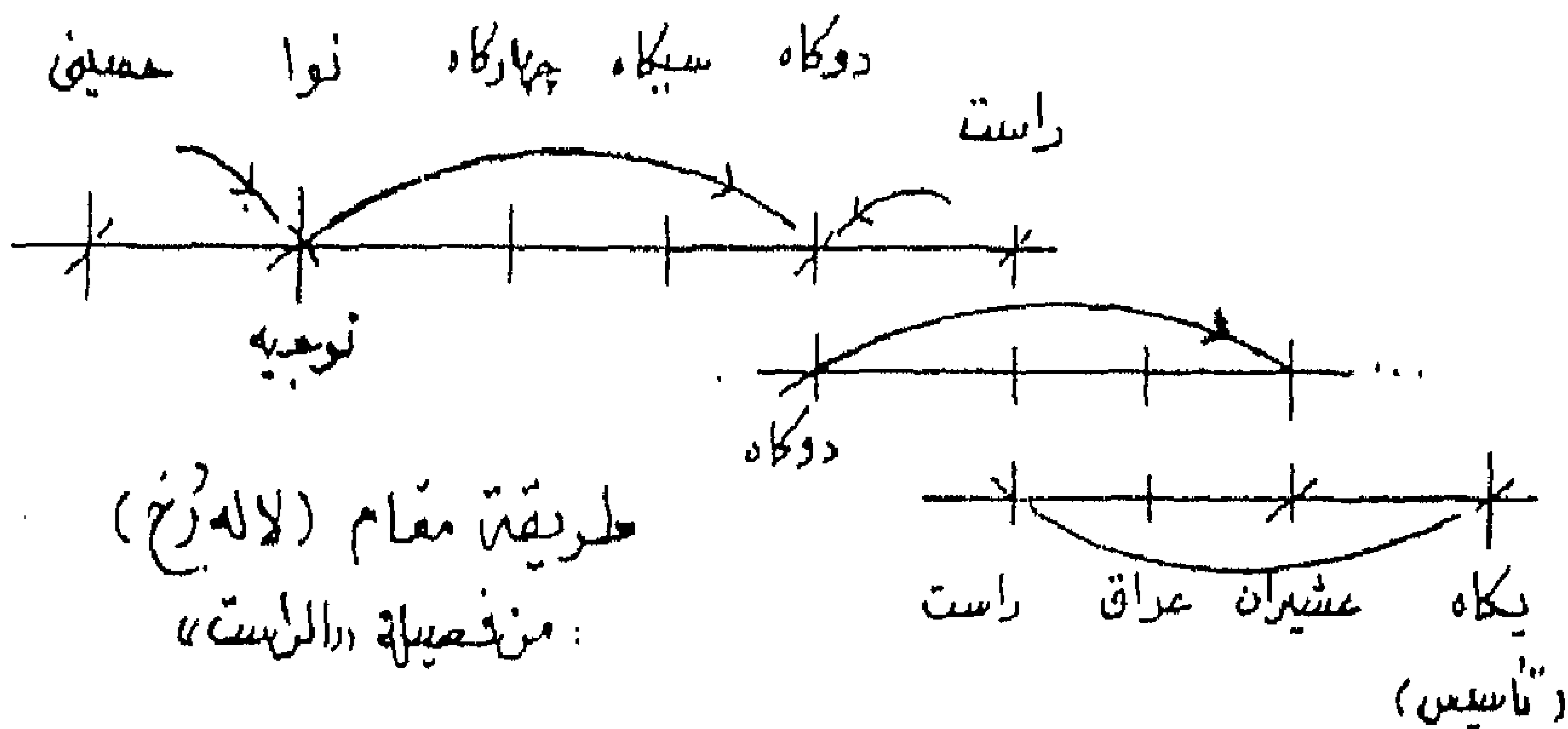
وهنالك لازمـاتٌ قـد تكون فـى تضـاعـيف القـول ، عن طريق الزيادات اللاّزمـة بالضرورة فى ضبط اللّحن على الإيقاع ، كما فى التّرجيعات التى تُستَعمل فى ألحان المُوشّحات ، فيُجعل بإزائها ألفاظٌ موروثة استَنْبطها القدماءُ من أهل الصّناعة ، وأكثر ذلك يقوم مقام الجزء الذى كان يلزم الترجيع فيه من القَوْل ، فيُستعاض عنها بألفاظٍ بعضُها أعجميّ ، وهذه تلاحقها الآلات المُصاحِبة ، على سبيل أنها جزءٌ من التلحينِ منذ أوّل الأمر ، وفى العِراق يستعملون ألفاظًا بعضُها عن الفارِسيّة وبعضُها تركيٌّ قديم ، وقد حاولنا أن ننتقِى من هَذه ما هو مُلائم لتفصيلهِ فى هذا المعجم .

* * *

• لالَـه رُخ — Lale Rokh; (Mode – مُقام)

« لاله رُخ لفظٌ عن الفارسـيّـة ، يعنى أحمر الخدّين ، يطلق على هـيئـة لحنيّـة من فـصيلة (الراست) على « اليكاه » ، وهـى من المركّبات التى تتـميّـز عند الإجراء بطـريقة مقـام (عشـاق تركى) عـلـى « الـدوكـاه » ابتـداءً ، ثم النزول بطـريـقة مـقام (حسينى عشيران) ، ثم يختم بتجنيس (الراست) على بُردة « اليكاه » .

ويتمـيّـز باستظهار نغمتى « الراست والدوكاه » ابتداءً فى طريقة مقام (عشـاق تركى) على « الدوكاه » ، ثم باستظهـار نغـمتى « العشـيران واليكاه » عند التسليم بطريقة مقام (عشيران) ، ثم بالانعطاف إلى (الراست) على « اليكاه » ومثاله :



وهو قليل الاستعمال ، إلاّ عند إرادة العمل بهذا الإجراء فى مقامات (الراست) على « اليكاه » عند أصحاب التلحينات والصناعة العمليّة .

* * *

● لامِى **Lami; (Mode - Itak)**

اسم اصطلاحى عند أهل العراق لهيئة لحنيّة من فصيلة (الكردى) ، يقابلها فى مصر والشام طريقة مقام (كُردى أصل) ، على طبقة « الحُسينى » أو على بُردة « العشيران [1] » .

* * *

● لاوُوك **Lawouk; Phrase - Irak**

لفظ اصطلاحىّ بلهجة أهل العِراق ، يُراد به إجراء لازمة من جنس (العجم) على طبقة «الچهاركاه» ، تستعمل فى طريقة مقام (البياتى) ، أو مقام (الحسينى) ، على « الدوكاه » بتوالى النغمات :

چهاركاه – نوا – حسينى (عجم)

وتُستعمل نغمة « العجَم » لزوماً عند الاستقرار على « الچهاركاه » تكميلا لجنس (العجَم) على هذه الطبقة ، وقد يترنّم المودّى بألفاظٍ خاصّة تؤدى هيئة اللاّزمة نزولاً إلى نغمة التأسيس على « الچهاركاه » .

* * *

---

(١) والبعض يجعل هذا الإجراء على طبقة « البوسلك » ، لتقُوم فى الجمع مقام « الحسينى » تأسيساً لطريقة مقام (كردى أصل) » ، فى طبقة أثقل ، غير أن نغمة « بوسلك » ليست من النغم الأساسيّة التى تجعل مركز استقرار الألحان ، والأصل فيه إما « الحسينى » وإما نغمة « عشيران » .

(٢) وتستعمل أيضاً عند الحاجة نغمة « الأوج » ، متى أريد الاستقرار على طبقة « النوا » – تكميلاً لجنس (الراست) .

انظر : « المقطع والأوصال » – فى كتاب (المقام العراقى) – طبع بغداد سنة ١٩٦١م .

• لحَاظ المُغنّية
Lahaz; (Lady Singer)

(القرن السابع هـ)
7th Cen. Hij.

من الجواريبالمُغنيّات فى القرن السابع للهجرة ، كانت للخليفة المُستعصم باللّه ، آخرِ الخُلفاءِ من بنى العبّاس ، أخذت الغناءَ عن صفىّ الدين عبد المؤمن الأرموىّ (١) المتوفّى سنة ٦٩٣هـ ، وكان الخليفة يميل إليها ، غير أنه اتّصل به أنّ ناظرِ ديوان المكُوس (٢) يحبّها ، واسمُه ابنُ مُعمّر ، فأمرَ بنَفْيِها وعَزْلِ ابنَ مُعمّرٍ .

قال ابنُ فضل اللّه العُمَرىّ ، فى كتابه : (مَسالك الأبصار(٣)) :

« سحَرتْ فقيل : لحَاظٌ ، ومَلأت نفسَ كلْ عاشقٍ مُغاظٌ ، تجلّت فجَلَت الهُموم ، وغنّت فاقتادت القلبَ المَزْمُومْ ، وبرزَتْ فِتنةً للأنام ، ومِحنةً للمُستهامْ ، إلاّ أنها لو تقدّمتْ زمانًا كما تقدّمت افتتانًا ، لأرخصَتْ دنانيرَ (٤) وصرفَتْ عِنانًا ، وأعرتْ لما لم تدع لعريبٍ امتِنانًا ، كانت تُلازِم مجلسَ الغناءِ عند الخليفةِ المُستعصم وكان يُعجِبهُ غناؤها ... » – قال :

قال صفى الدين عبد المؤمن :

حدثتنى لحَاظُ قالت : داعَبنِى الخليفةُ يومًا ، ونحنُ فى خُلْوةٍ مُداعَبةً ظنَنْتُ أنه يُريد منّى بعضَ الأمر ، فظهرَ منى ما يدلّ على الإجابة ، فتوقّر وغضِب وقال : ويلكِ ، أظَنْنْتِ أنّىَ جادٌ ! وهل ترينَ إلاّ المُزاح ، أعوذُ باللّهِ من المعصِية ! .

---

(١) صفىّ الدين عبد المؤمن بن أبى المفاخر الأرموىّ ، – صاحب كتاب (الأدوار فى الموسيقى) .

(٢) ديوان المكوس : يعنى ديوان الخراج أو الضرائب .

(٣) مخطوط – نسخة (أيا صوفيا) ج ٦ / ٣١٤

(٤) « دنانير – وعنان · وعريب ، من الجوارى المُغنيات القدامى » .

قال عبد المؤمن :

وكان ببغدادَ رجلٌ يُقال له : ابنُ مُعمَّر ، وكان ناظِرَ ديوانِ المكوس ، وكان يحمِل إليها في كلّ شهرٍ خمسمائة دينار ، وانطَوى ذلك عن الخليفة ، ففي بعض الأيام حضرَتْ لحاظُ على عادتِها بين الخليفة مع جماعةٍ من المُغنّين ، فغنّت بأبياتٍ أوّلها :

ذكَـــــر الكَرْخَ نازحُ الأوطانِ * فاستهلّت مدامعُ الأجفان

فقال بعضُ الحاضرين : كيف لا يذكرُ الكَرْخَ مَن يصِل إليه كلّ شهرٍ خمسمائة دينار ! فسأل الخليفةُ عن القصّة فأخبروه بالحال ، فأمر بنَفْي المُغنّية فنُفِيتْ ، وعُزِل ابن مُعمَّر عن ولايتِه ، ثم استُصفِيَتْ أموالُه » .

* * *

• لحنُ القَول (صوت) Melodic - Tume

اللّحن (١) ، لفظٌ بالعربيّة عن الفعل « لحَن » ، أي خرج عن صواب النُّطق في القول أو الإعرابِ فيه ، أو كليهما معًا ، عمّا هو على مَجرى العادة في كلام العَرب ، وكلاهما عيبٌ يتَجنّبه أصحابُ اللُّغة والشعراءُ والأدباءُ ، ولهم في ذلك علمٌ غزيرُ الأمثلة والقواعدِ والنّصوص .

والتلحين ، يعني التخطِئة ، عن عَمْدٍ أو غير عَمْد ، وألحَن في كلامه ، أي أخطأ صوابَ النّطق به ، واللّحنُ هو الخَطأ في القول عامّة ، فكأن اللّحن ، في العَربيّة ، إنّما يرجع منذ أوّل الأمر إلى معنَى العُدولِ عن الصّواب .

غير أن الخُروج عن صوابِ النّطق في الكلام به على غير مَجرى العادة ، قد لا يعنِي الخروجَ به أيضًا عن صَواب الإعراب ، إلاّ بما هو جائزٌ في الشعر ، وهذا

(١) انظر : (صوت) – وانظر : « لسان العرب » مادة : (لحَن) .

ما يُراد به فى معنَى : « اللّحن » ، أى الصّوتَ بالغناءِ فيه ، عن طريق تَزْيِين مقاطعه وقِسمتهِ على إيقاع محدود ، قال مالكُ بن أسماءَ بنِ خارجةَ الفَزاريّ :

وحـــــديثٍ ألــذُّه هــو مــمّــا * ينعَـتُ الناعِـــتونَ يُــوزَن وَزْنَـا
منطــقٌ رائــعٌ وتلحــنُ أحـــيــانًا وخيــرُ الحـديثِ مــا كــان لَحْـنَا

والتطريبُ والتّرجيع فى الغِناءِ ، فَضْلُ صنعةٍ فيه ، قال يزيدُ بنُ النُّعمان :

لقــد تـركَـتْ فـؤادَكَ مُـسـتَجِـنًّا * مُـطـوَّقــةٌ عـلى فَـنَـنٍ تُـغـنّـى

والتلحين صناعةٌ فى الغناءِ بالأقاويل ذواتِ المعانِى ، وأفضَلُ ذلك ما كان فى الأشعار المنظومة بالحركة والقافِية ، فهى الأصلَحُ فى التقطيع والقِسمة أجزاءً بإزاءِ النّغم وأزمنة الإيقاع فى اللّحن المَصُوغ .

وهذه الصّناعةُ هى فنّ تَزيينِ النُّطق بالكلام الملحون ، على وجهين من وجُوه الأداءِ العمليّ ، كلاهما على غير مَجرى العادة فيما هو قول مُرسَلٌ أو منظوم .

فالوجهُ الأوّل ، حُسن النّوع الصّوتى بالكمِّيَّة والكيفيّة ، عند تنزيل حُروف الأقاويل على طبقاتٍ مختلفة الحِدّة والثِّقَل ، وتختلفُ مع ذلك فى كيفيّاتها بالمَدّ والقَصْر والترجيع .

والوجهُ الثانى قوّةُ الطّبع والتصوُّر فى تقطيع القَوْل أجزاءً على أزمنة أدوار الإيقاع ، حيث تذوبُ حركاتُ التفاعِيل أصلاً بين أطراف هذه الأزمنة والنّغم المتعلّق بها ، فيمتدُّ المَقْصور ويُطوَى المَمدود قياسًا إلى نَظْم الإيقاع فى صِياغة اللّحن .

فالحُسْنُ فى الصّوت وسَعته ، مع الطّبع القوىّ المُتقَن الصِّيغة ، عُنصرانِ أساسيّان فى صِناعة الألحان ، وحينئذٍ يبدو اللّحنُ فى هيئةٍ مُرصّعةٍ أكثرَ أنقًا فى المَسمُوع وأشدَّ تخييلاً لمعانِىَ القول عمّا هو قولٌ مجرّدٌ فى شعرٍ منظوم .

والموسيقىٰ ، يعنى علم الألحان الطبيعيّة للإنسان ابتداءً ، واللحنُ هو ما يُسمّيه العربُ : « الصّوت » ، ومنه انتقل إلى الآلات الصّناعيّة التى تُعطى النّغم والإيقاع ، فإذا صاحبت الألحانَ الطبيعيّة اكتملَ السماعُ وحنّت إليه النفسُ بالغريزة .

قال « الفارابى » [١] :

« ونبتدئُ فنُلخّص أولاً ما معنَى الموسيقىٰ ، فلَفْظُ الموسيقى معناهُ الألحان ، واسمُ اللّحن قد يقع على جماعةِ نغَم مُختلفةٍ رُتِّبتْ ترتيبًا محدودًا ، وقد يقع أيضًا على جماعةِ نغمٍ أُلِّفتْ تأليفًا محدودًا وقُرنت بما الحُروف التى تُركّب منها الألفاظُ الدالّةُ المنظومةُ على مَجرى العادة فى الدّلالة بهاعلى المَعانى ، وقد يقع أيضًا على مَعانٍ أُخَر غير هذه ، ليسَ يُحتاجُ إليها فيما نحنُ بسبيله .

فالمعنَى الأوّلُ من هذين ، إمّا أعمُّ من الثانى وإمّا شِبْهُ مادّةٍ له ، فإنّ الأوّل هو جماعةُ نغم تُسمع من حيث كانت وفى أىّ جسم كانت ، والثانى هو جماعةُ نغم يُمكن أن تقترن بها الحروفُ التى تُركّب منها ألفاظٌ دالّةٌ على مَعانٍ ، وهذه هى الأصواتُ الإنسانيّة التى تُستَعمل فى الدّلالة على المعانى المعقولة وبها تقَع المُخاطبات .

وظاهرٌ أن دلالةَ اسمِ اللّحن تقع على هذين بالتقدُّم والتأخُّر ، فإنّ دلالةَ هذا الاسم على كلّ واحدٍ من المعنَييْن أقدم بوجهٍ ما ، وذلك بحسَب تقدُّم كلّ واحدٍ منهما للآخَر ، فإنّ أحدها وهو الأول ، يتقدّم الآخَر بحسَب تقدُّم توطئاتِ الشىءِ للشىء ، والثانى يتقدّم الأوّلَ بحسَب تقدُّم الغاياتِ للتّوطئات .

غير أنه لمّا كان ما حالُه من الأشياءِ حالَ الثانى أحرَىٰ بالتقدُّم على ما حالُه حالَ الأوّل ، بحسَب ما تبيّن فى مواضعَ كثيرةٍ ، كانت دلالةُ هذا الاسم على الصّنف الثانى أحرَىٰ بالتقدُّم من دلالتِه على الصّنف الأول ... » .

* * *

---

(١) انظر : (كتاب الموسيقَى الكبير) لأبى نصر الفارابى المتوفى سنة ٣٣٩هـ - المَقالة الأولىٰ من المَدخل إلى صناعة الموسيقىٰ - ص/ ٤٧

• **لسان الدين بن الخطيب** = محمد بن عبد اللّه السّلمانى .

* * *

• **لَميس** — **Lamies; Hady Singer**

(القرن الثالث هـ) — **3rd Cen. Hij.**

لَميس ، جارية مُغنّية ، كانت إحدى جوارىَ عبد اللّه بن طاهر ، وأحذَقهنّ صنعة، وكان عبدُ اللّه بن طاهر ينسُبُ إليها الألحانَ التى يصنعها ، لترفُّعه عن الغناء جَهْرًا .

قال أبو الفرج الأصفهانى : حدّثنى جحظةُ قال : حدّثنى أبو عبد اللّه الهشامىّ ، عن أحمدَ بن المكّىّ قال (١) :

لمّا صَنَع إسحاقَ لحنَهُ من الرّمَل فى شعر حاتمَ الطائىّ :

أماوىَّ إنّ المالَ غادٍ ورائحُ * ويبقَى من المالِ الأحاديثُ والذِّكْرُ
وقد علِمَ الأقوامُ لو أنّ حاتِمًا * يريد ثراءَ المالِ كان له وَفْرُ

وهو رمَلٌ نادرٌ ابتداؤه صياح (٢) ، ثم لا يزال ينزل على تدريجٍ حتى يقطعَهُ على سَجْحة ، وكان إسحاقُ كثيرَ المُلازمة لعبد اللّه بن طاهر ، ثم تخلّف عنه مُدَّةً ، وذلك فى أيّام المأمون ، فقال عبدُ اللّه للَميسَ جاريته : خُذى لحنَ إسحاقَ فى :

* أماوىَّ إنّ المالَ غادٍ ورائحُ *

---

(١) « الأغانى » ج ٥/٣٦٧ (أخبار إسحاق المَوصلىّ) .

(٢) ابتداؤه صياح : يعنى دخولاً فيه من المنطقة الحادّة ، أى من الجوابات باصطلاح أهل الصناعة .

فاخلَعيه على (١) :

وهبّتْ شَمالٌ آخِرَ اللّيل قَرّةٌ   ولا ثوبَ إلاّ بُرْدها ورِدائيا

وألقيه على كلّ جاريةٍ تَعلّمينَها ، وأشهريه وألقيه على كلّ مَن يُجيدُه من جُوارى زُبَيدة ، وقُولِى : أخذتُه عن بعض عجائز المدينة ، ففعَلتْ وشاعَ أمرُه حتى غُنِّى به بين يدَىّ المأمون ، فقال المأمونُ للجارية : ممَّنْ أخذتِ هذا ؟ فقالت : من دار عبد اللَّه ابن طاهر ، من لَميسَ جاريته ، وأخبرَتْنى أنها أخذته من بعض عجائز المَدينة ، فقال المأمونُ لإسحاق : وَيْلَك ! قد صرت تسرق الغناءَ وتدّعيه ، اسمَعْ هذا الصّوت ، فسمعه فقال: هذا وَحياتِك لحنى ، وقد وقع علىَّ نقبٌ من لصٍّ حاذق ، وأنا أغوص عليه حتى أعرفَهُ ، ثم بكّرَ إلى عبد اللَّه بن طاهر ، فقال : أهذا حَقِّى وحُرمتِى وخِدْمتِى ، تأخذ لَميسُ لحنى فى :

* أماوِىَّ إنّ المالَ غادٍ ورائحُ *

فتُغنّيهِ فى * وهبّتْ شَمالٌ آخِرَ اللّيل قَرَةً *

وليس بِى ذلك ، ولكن بى أنها فضحَتْنى عند الخليفة وادّعَتْ أنها أخذَتْهُ من بعض عجائز المدينة ! فضحك عبدُ اللّه وقال : لو كنت تُكثِر عندنا كما كنت تفعل ، لم تُقدِمْ عليك لَميسُ ولا غيرُها ، فاعتذر ، فقبل عُذره ، وقال له " أىّ شىءٍ تريد ؟ قال : أُريدُ أن تكذّب نفسَها عند مَن ألقَتْهُ عليها ، حتى يعلَم الخليفةُ بذلك ، قال : أفعَل ، ومضَى إسحاقُ إلى المأمون وأخبَرهُ القِصّة ، فاستكشفها من لميسَ حتى وقفَ عليها ، وجعل يعبَث بإسحاقَ مُدّةً .

* * *

(١) هذا الشعر لعبد بنى الحسحاس ، وزعم مخارق المُغنىَ أن مثل هذه القصة حدثت معه ، وإنّ له صوتًا فى هذا الشعر من خفيف الرّمَل .

● لَنكْ فاخِتهْ　　Lenck Fakhteh; (Rhythm)

اسمُ ضربٍ في الإيقاعات الخفيفة المُركبة ، يعنِي (فاختهْ أعرج) ، زمان دوره (١٠/٨) ، والأصلُ فيه دوران كلٍّ منهما في إيقاع (٥/٨) ، يوقّعونه بتوالي النقرات :

أصول (لنك فاختِهْ) (١٠/٨)

دم . تك كا ، دم تك . تك تك

(٥/٨)　(٥/٨)

وهذا الإيقاع يُستَعمل على الأكثر في سُوريا ، وعليه موشحٌ من مقام (البياتي) ، مطلعه :

* إلَى كَمْ ذَا التَّمَادِي *

* * *

(١) انظر : كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢) .

•• اللّـواندية (حوالى سنة ١٩٢٩)

مغنّيـة مصرية اشتهرت فى أوائل القرن العشرين ، كانت حفيفة الروح ذات صوت قوىّ خلاب ، وكانت تغنى بالإسكندرية .

وكانـت طريقتهـا فى الغنـاء أن تلحـق آخـر الـدور الأول بـأول الـدّور الثانى رغم اخـتـلافـهـمـا فى النّغم والإيقـاع ، وهى مـيـزة فى المـُغنى المتـمكن من الأداء الصـحيح .

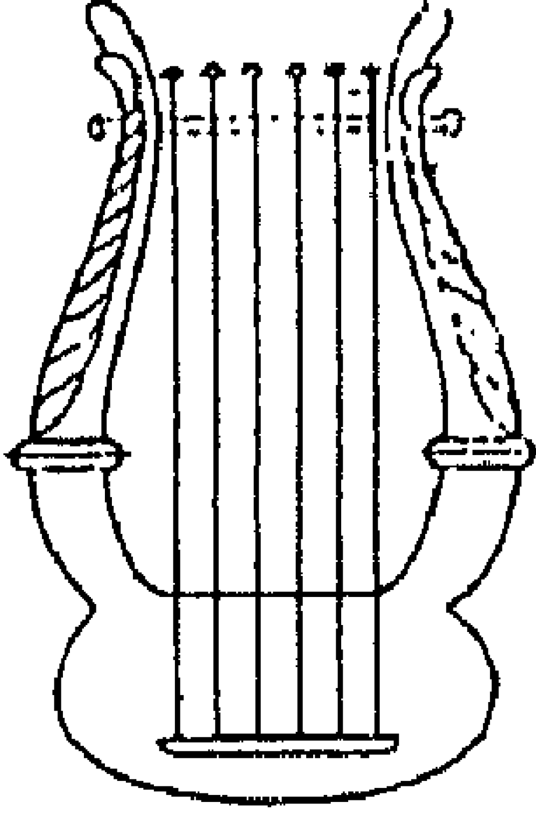
وكانت تختار الأدوار الطوال لكبار الملحنين ، مثل دور :

* كادنـى الهـوى ... *	لعبده الحامولى
و * كنت فين والحب فين *	لعبده الحامولى
و * ياما انت وحشـنى *	لمحمد عثمـــان

وكان إبراهيم العريان ، وهو أحد الحذاق الضاربين على القانون أحد أفراد تختها الغنائى ، وكانت تغنّى الساعات الطوال دون كلل .

* * *

● (ليرا – Lyre)



ويقـال أيضًـا (لورا Lura) ، وكـلاهمـا لفظٌ يونانى قـديم يطلق على صنف من الكنّارات ، يرتدّ أصـلاً إلى آلة « الرباب الحبـشىّ » ، الـمُسـمّـاة فى مصر بلغة أهل النوبة : « طنبورة » .

وهـى على عـدّة أصناف ، مُـوغلة فى القِـدم ، وأقـدمها كـان يشـدّ عليـها أربعـة أوتارٍ وتارة ستّـة ، وكانت تُسوّى على أصناف ذِى الـمَدّتين الثلاثة ، وهى:

« ليدى Lydian » ، وهو ما يقابله بالعربيّة جنس (العجم âjam) .

ثم « فريجيون Phrygian » ، ويقابله جنس (نهاوند – Nehawend) .

ثم « دوريون Dorian » ، وهو المسمّى بالعربيّة ٠ كردى Chordi) .

* * *

● لِيلْ يا عـيـنْ Lail Yaâin, "Layali - Partition"

من ألفاظ الترنّم المشهورة الاستعمال فى مصرَ وفى سُوريا ، يُكثِر المغنُّون والملحّنون التغنّى بها فى بِدايات الألحان بتصرّفاتٍ كثيرة تختلف باختلاف أجناسِ النّغم التى تُمهِّد لها تلك التصرُّفات فى مقاطِع ذينك اللّفظَيْن .

ويبدو أن اختيارهما كذلك ، إنما كان لسهُولة المَدّ بالألفِ فى الصِّياحات الحادّة النّغم ، ثم التسليم بالياءِ نُزولاً إلى الطبقات الثقيلة ؛ وكذلك عند إدماج أحد اللّفظين فى هيئة السبب الخفيف ، مع الآخَر فى صورة الوتد المَقْرونِ آخِرهُ عند نهايتهٍ بحرف ساكن ، حتى يستوفى التصرف فيهما طابع تلحين القول حتى مَدى ذى الكُلّ .

وقد تُجعَل من ذينك اللّفظين ومشتَقّاتهما مادّةٌ مستقلّة فى هيئة أُسلوبٍ من جنس اللّحن ، فيؤخذ من ذلك تقسيماتٌ على هيئة ابتداءاتٍ وتوسُّطاتٍ وتسليمات من جنس نغم الألحان التى تصاحبها على إيقاعاتٍ محدودة ، تقودها فى ذلك نغم الآلات ونقراتُ الإيقاع ، فيكون شأنها فى ذلك شأن المقدّمات والتوطئات التى تُتيحُ للمؤدّى السَّيطرة على طابع اللّحن ، فلا يخرجُ عن جنس نغمهِ وإيقاعه .

وليس لدينا ما نجزِم به عن أصل هذين اللّفظين ، غير ما تقدّم ، وقد جاء فى مقدّمة كتاب « تاريخ المُوسيقَى العربيّة »[1] للمُستشرق هـ. ج فارمر : « أنّ أحَد نُقوش أشور بانيبال (القرن السابع ق.م) ، يدلّنا على إعجابهم بموسيقَى العرَب ، إذ يذكُر أنّ الأسرَى العرَب كانوا يقضُون وقتهم فى الغناء ، (أليلِى – Alili) ، والموسيقىٰ (نِنجُوتى Ninguti) ، وهم يشتغلون لسادتهم الأشوريين ، ممّا أطربهم بدرجةٍ جعلتهم يسألونهم المزيد ... » .

ونحنُ لا نلتزم بأن نجعل هذا دالاً على أصل الغِناء ، ولا أصل المُوسيقَى ، إطلاقًا على أى الوُجوه التى يعنيها المؤلّف .

فأما ألفاظُ الترنُّم ، كما تُعرَف فى مصر والشامَ فقد تقدّم القولُ فيها بوجهٍ ما ، فأمّا نظائرُها فى غناءِ المقامات العِراقيّة ، فهنالك لكلّ جزءٍ من مقام اللّحن ما هو مبادئ وما هو توسّطات وما هو تسليم ، وهذه إنّما يختلفُ لفظُ الترنُّم فيها باختلافِ مقام الغناءِ فيه ، وبعضُ ذلك مثل :

« لِيَــلَلاَ » ، بإجراء جنس (الأوج) ، فى طريقة مقام (السيكاه) .

ثم : « ألِيلُويَا » ، بإجراء جنس (البياتى) فى طريقه مقام (طاهر) [2] .

---

(١) ترجمة الدكتور حسين نصار – (الألف كتاب) – طبع ١٩٥٦

(٢) وهذا الترديد (أليلويا) ، هو فى ذاته وفى أى مقامات الألحان أسلُوبٌ فى التسبيحات الكنسيّة .

وغير ذلك ممّا لا يمكن أن نُقيمه بإزاءِ اسم الغناءِ وأصلِه ، بل إنّما هو ترنُّم بألفاظٍ رُوعِى فيها سهولةُ الأداءِ وحُسن المُطابقة .

* * *

● (ليمـَا – Limma)

اسم أعجمىّ أطلقه المُستشرقون على بُعد البقيّـة [1] أو الفَضْلة ، فى الجنس «ذِى المدّتين – Diatonic » ، على الترتيب القديم الفيثاغورى ، وهو فضلُ ذى الأربعة بالحدين (٣/٤) على مجموع بُعدين طنينين بنسبة (٦٤/٨١) فيكون فضلُ ما بينهما هو بُعد البقيّة بالحدّين (٢٤٣/٢٥٦) .

* * *

● اللّيّن ، من الأجناس Soft - Genus

صفة من اللّين ، عند إرادة تطويع القوىّ من الأجناس [2] إلى الاسترخاء قليلاً ، على سبيل تهذيب القوىّ الجافّ نحو اللّين ، وذلك باستبدال بعض نسب الأبعاد فيه ما هى أعظم ، أو إلى ما هى أصغر عمّا هى عليه .

والأجناسُ اللّينة منها ما هو تامّ النسبة بين طرفيه ، ومنها هو مجزوءٌ من التامّ ، فالمَجزوءُ ما يُعرف باسم الأجناس المُفردة .

ومثال اللّين من الأجناس التامّة جنسًا (الحجاز والحجازكار والحصار) .

ومثال المُفردة : أجناس (المايَهْ والمستعار والخزام والصّبا والزّاولى ، بأسمائها المعهودة .

* * *

(١) انظر : (بقية – أو فضلة) .

(٢) انظر : (جنس) .

حرف الميم

(م)

• (ماچير – Major)

لفظ أعجمى ، بمعنى الكبير ، يُرادفه بالعربيّة النّوعُ الأوّل من أنواع الجنسِ القوىّ « ذِى المَدّتين (١) Diatonic » ، وهو المُسمّى اصطلاحًا (عجم âjam) ، والمبدأ الطبيعىّ فيه أن يُجعَل على الأساس (صول Sol) .

* * *

• ماخُورىّ Makhouri; (Rhythm - arabic)

اسمُ ضربٍ فى الإيقاعات العربيّة قديمًا ، وهو خفيفُ الثقيل الثانى [٢] ، بالإسراع به على اعتدال ، وهو نقرتان مُتواليتان ثم نقرةٌ ساكنة ، فاصلةُ الدّور ، مُساويةٌ مجموعَ زمانَى الأُولىٰ والثانية ، على هذا الترتيب :

دُم دُم تَا كْ ـــ

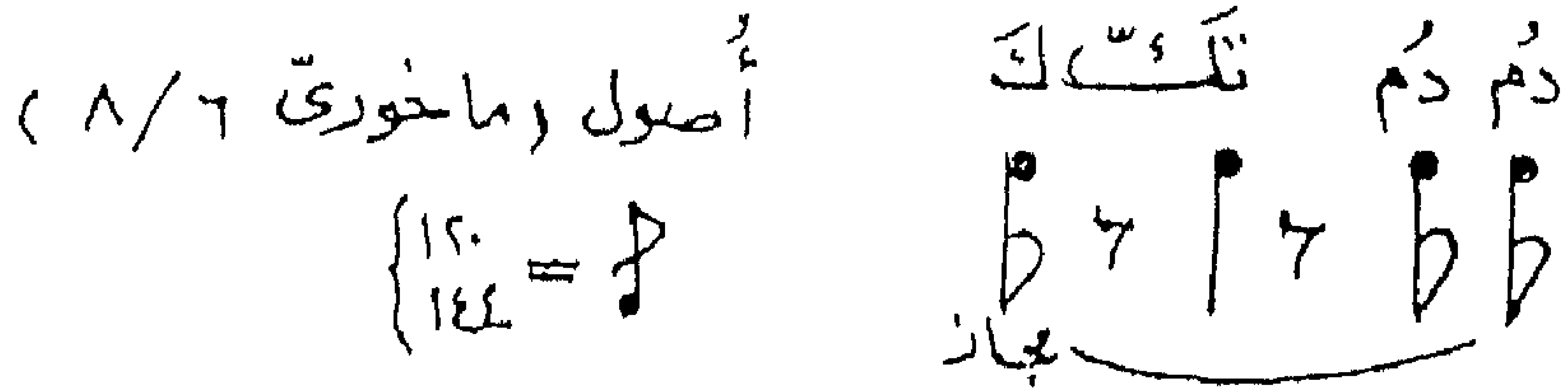
دورالأصل (ماخوريّ ٦ / ٨)

وهذا الدّور الأصل يُستَعمل عادةً عند قطع اللّحن فى نهايات الأجزاء التامة منه ، ولذلك يُوصَّل بين الأدوار المُتوالية بنقرة مجازٍ بين دورٍ وآخر ، على هذا السبيل :

---

(١) انظر : (ذو المَدّتين الطبيعى) – وانظر (عجم) .

(٢) انظر : (خفيف الثقيل الثانى) .



وأوّلُ مَن صنَع ألحانًا على هذا الإيقاع ، من العرب القُدماء ، هو إبراهيم ابن ميمونَ الموصليّ فى القرن الثانى للهجرة ، وأقدم ألحانه على هذا الإيقاع فى شعر ذى الرُّمة (١) ، ماخوريّ بالوسطىٰ ، أوّله :

* ألاَ يا اسْلَمِى يا دارَمىٍّ على البِلَىٰ *

* * *

● (مارش – Marsh)

لفظ أعجمى يعنِى لحن النشيد المَنظُوم (٢) عـلَى الخُطـوة العسكريّة ، أو على ما يقابلها وهو ثلاثة أصناف : النشيد الوطنى ، وهو مارش التحيّة ، ثم المارش العسكرِىّ ، ثم المارش الجنائزِىّ ، وهذا أثقلها نظمًا فى بطءٍ واضح ، قد يصل إلى زمان (٤/٤) ، فى ضعف ذينك الصّنفين ، حيث تبدو وحدة الزّمان الأصغر فيه على أقصَىٰ مستَوياتها من السّعة .

* * *

(١) « الأغانى » ج ٥/٢٣٧ طبع دار الكتب المصرية ، أخبار إبراهيم الموصلىّ .

(٢) انظر : (نشيد) .

• المـاء رنَـا Maa Ranna;

لفظ ، يبدو أنه محرّف عن (ما وراءَ النّهر) (١) ، يُستعمل فى سُوريا دالاً على طريقة مقام (راست مرصّع) (٢) .

* * *

• المـاء رنا روميّ = (ما وراء النّهر رومى) (٣) .

* * *

• مالكُ بن أبى السَّمْح الطائىّ Malik ibnabi s Samh - el Taiy; (Singer)

... ت ١٣٦هـ

..... = ٧٥٤ م D, about 75H

هو مالكُ بن أبى السّمح جابر بن ثعلَبة الطّائىّ ، وأمُّه من قُريش ، وكان أبوه منقطعًا إلى عبد اللّه بن جعفَر بن أبى طالب ، فأوصاهُ بابنِه مالك .

أخذ الغناءَ عن معبَد المُغنّى وجميلةَ الأنصارية ، وانقطَع إلى بنى سُليمان بنِ علىّ ، وعمَّر حتى أدركَ الدّولة العباسيّة ، وتُوفِّى فى خلافة المنصور (٤) .

---

(١) « ما وراء النهر » هى بلاد الخَوارزم قديمًا ، وتعرف الآن باسم : تركستان ، أو (طشقند) فى الاتحاد السوفيتى ، جنوبى بحيرة (أورال) على نهر سيحون .

(٢) فى « الرسالة الشهابية » لميخائيل مشاقة – مخطوط سنة ١٣١٠ هـ – قوله :

(لحن الماء رنا – وهو لحن (الصّبا) يقرّ على « الراست ») . – انظر : (راست مرصّع) .

(٣) انظر : (ما وراء النّهر رومىّ) – من فصيلة (الصّبا) ، وهو طريقة فى مقام (سيَهْر) .

(٤) « الأغانى » ج ١٠١/٥ – أخبار مالك بن السمح – طبع دار الكتب المصرية .

وكان فى أوّل أمره يسمع غناءَ معبَدٍ فيحفظ نغَمهُ ونبراتِه وشُذورَهُ وصيحاتِه وإسجاحاتِه ، دون أن يقول الشعر ، فلمّا تعلّم الغِناءَ أخذ أكثر غناءِ معبَد ، وكان شيخًا وقورًا طويلَ القامة أحنَى ، يُنكِر الغِناءَ لنفسِه ، عند مَن يَذُمّه ، وينسُبه لنفسِه عند مَن يمدَحُه ، وفيه يقول الحُسَين بن عبد اللّه بن عُبيد اللّه بن العبّاس :

أبيَضُ كالبدرِ أو كما يَلْمعُ البارقُ* فى حالكٍ من الظُّلَمِ

فقال الوليدُ بن يزيدَ ، يُعارِضهُ :

أحوَلُ كالقِرْدِ أو كما يرقُبُ السَّارِقُ* فى حالِكٍ من الظُّلَمِ

قال أبو الفرج الأصفهانيّ :

أخبرني الحُسَين بنُ يحيَى ، عن أبيه ، قال :

نزل مالكُ بن أبى السّمْح عند رجلٍ بمكّة مَخزُوميّ ، وكان له غلامٌ حائِك ، فأتاه رجلٌ فقال له : أما سمعتَ غناءَ غُلامِكَ الحائك ؟ قال : أوَ يُغنِّى ؟ قال : نعم ، فبعَث إليه فأتاه ، فقال : تغَنّ ، قال : ما أُحسِن ذاكَ إلاّ وأنا على حفِّى (١) ، فخرج مَوْلاهُ ومعه مالكُ بن أبى السّمح ، إلى بيته ، فلما جلَس على حفِّه تغنّى فى شعر أبى دَهْبَل الجُمَحيّ :

* تطاوَل هذا اللّيلُ ما يَتبلَّجُ *

فأخذه مالكٌ عنه وغنّاه ، فنسَبهُ الناسُ إليه ، فكان يقول : واللّهِ هو من غِناءِ الحائك :

---

(١) « الحِفّ » : المنسَج ، والمِنوال ، فى النسيج ، والغُلام الحائك يبدو أنه أبو صدقة ، مسكين .

تطـاوَلَ هذا اللّيـلُ مـــا يتــبلَّــجُ * وأغـيَـتْ غـواشي سَكْرتي ما تفـرَّجُ
أبـيتُ بـهَـمٍّ مـــا أنـامُ كــأنّمـا * خِـلالَ ضُـلوعي جــمـرةٌ تتـوَهّـجُ
فطَـوْرًا أُمَـنِّـي النّفسَ من كَلْثَم الـمُنَىٰ * وطَـوْرًا إذا مَـا لـجَّ بِي الحبُّ أنشـجُ (١)

عَروضـه من الطويل ، الشعـرُ لأبى دَهْبَل ، والغناءُ لمالك بن أبى السّمح ، ولحنُه ثقيلٌ أوّلُ بالبنصر ، وبالسبـابة فى مجرى الوسطى على مذهب إسحـاق ، من رُواية عَمْرو بن بانة .

قال أبو الفرَج ، بإسناده القولَ إلى الحُسَين بن يحيَى ، عن حمّادَ عن أبيه ، قال :
سُئِل مالكُ بن أبى السّمح عن صنعتِه فى :

* لاحَ بالـدَّيـرِ من أُمـامَـةَ نـارُ *

فقال : أخذتُه واللّهِ من مَكارِيٍّ (٢) بالشّام يسوقُ أحمِرةً ، فكان يترنّم بنَغمِ هذا اللّحن ، فأخذتُه فكسَوْتُه شعرَ الأحوَص فى :

لاحَ بالـدَّيـرِ من أُمـــامَـــةَ نـارُ * لِـمُـــحِـــبٍّ لـه بِـيَـثْـرِبَ دارُ
قـــد تـراهَـا ولـو تـشـاءُ من القُـرْ * بِ لأغنـاكَ عـن نِـداهـا الـسِّـرارُ

الشـعرُ للأحـوَصَ ، ويُقـال : إنه لعبـد الرّحمن بن حسّـان بنِ ثابت ، والغناءُ لمالِك بن أبى السّمح ، ثقيل أوّل بإطلاق الوتر فى مَجرى البنصر ، وفيه لحنٌ لمعبَد ، ذكَرهُ إسحاق .

(١) « أنشجَ » : غصّ حلقةُ بالبكاء .

(٢) « المكاريّ » : الذى يكرِى الحميرَ للركوب – وفى الأصل : (خربنّده ، أو خربندج ، بهذا المعنىٰ ، عن الفارسيّة) .

قال أبو الفرَج : أخبرني الحُسَين بنُ يحيَى قال : نسختُ من كتاب حمّادَ ابنِ إسحاق قال : حدّثني أبي قال : قال ابنُ الكلبيّ :

قال الوليدُ بن يزيد المعبَد المُغنّي : قد آذَتْني كثرةُ ترجيعاتك ، وقال لابن عائشة: ليس في غنائكَ غيرُ استهلالكَ فيه ، فانظُرا لِي رجلاً يكون مذهَبُه وسَطًا ، فقالا له : مالكُ بن أبي السّمح ، فكَتب في إشخاصِه إليه وسائرِ مُغنّي الحجاز المَعدودين ، فلمّا قدِم مالكٌ على الوليد بن يزيد ، فيمَنْ معه من المُغنّين ، نزلَ على الغَمْر بن يزيد ، فأدخَلهُ على الوليدِ ، فغنّاه فلم يعجِبُه ، فلمّا انصرف الغَمْرُ قال له : إنّ أميرَ المؤمنين لم يُعجِبْهُ غنائُك ، فقال له : جعلنِي اللّهُ فِداك ، اطلُبْ لِيَ الإذْنَ عليه مرّةً واحدة ، فإن لم يُعجِبهُ ، غنائيَ انصرفتُ إلى بلادي ، فلمّا جلس الوليدُ في مجلس اللّهو ، ذكَرَهُ الغَمْرُ وطلبَ له الإذنَ ، وقال له : إنه هابكَ فحصر ، قال : فأْذَنْ له ، فبعَث إليه ، فطلَب من الغُلاَم عُسّا من الشّراب فسَقاهُ ثلاثَ صُراحِيّاتٍ [1] صِرفًا ، ثم دخَل عل الوليد يخطِر في مِشيتِه ، ثم رفع صوته فغنّى :

لا عَيْشَ إلاّ بمالكِ بنِ أبِي السَّـ * ـمْحِ فلا تَلْحَني ولا تَلُمِ
ابيَضُ كالبدر أو كما يلمع الْـبـ * ـارِقُ في حالكٍ من الظُّلَمِ
مَن ليس يعصِيكَ إن رشَدْتَ ولا * يهتِكُ حَقّ الإسلام والحُرَمِ

الشعرُ للحُسَين بن عبد اللّه بن عُبَيد اللّه بن العَبّاس والغِناءُ ، في هذه الأبياتِ ، رمَلٌ بالبنصر في مَجراها .

قال : فطرِب الوليدُ ورفع يَدَيْهِ وقام فاعتنقَهُ ، وقال له : اُدْنُ يابن أخِي ، فدنا منه ، ثم أخذَ في صوته ، وظلّ أياماً ، وأجزلَ صِلته حين أراد الانصراف .

(١) « الصُّراحيّة » : الخمرُ الخالِصة ، وهي أيضًا الكأسُ من الخمر الصُّراح .

قال : ولمّا أتى مالكٌ على قوله :

أبيَضُ كالسّيف أو كما يَلْمعُ الْـ * ـبارِقُ فى حالِكٍ من الظُّلَمِ

قال له الوليد :

أحولُ كالقِردِ أو كما يرقُبُ الـ* ـسّارقُ فى حالكٍ من الظُّلَمِ

وكان مالكٌ طويلاً أحنَى ، فيه حَوَل .

وله من الأصواتِ المائة صوتان :

أحدهما فى شعر عُبَيد اللّه بن قَيْس الرقيّات ، والغِناءُ فى اللّحن المُختار ثقيل أوّلُ بالسبّابة فى مَجرَى الوسطىٰ (١) :

عَلِّل القومَ يشربُوا * كى يَلَذُّوا ويطرَبُوا

إنّما ضَلّلَ الفُؤا * دَ غزالٌ مُربَّبُ

فرشَتْهُ على النّمَا * رِق سُعدىٰ وزَيْنبُ

حالَ دونَ الهوىٰ وذُو * نَ سُرَى اللّيلِ مُصْعَبُ (٢)

وسِياطٌ علىٰ أكُـ * ـفٍّ رجالٍ تُقَلَّبُ

---

(١) « الأغانى » ج ٥/٧٢ – أخبار عبيد اللّه بن قيس الرقيّات .

قال أبو الفرج : « وفيه لإسحاق ثقيل أوّل مطلقٌ فى مجرى البنصر ، ولابن سُريح فى الرابع والخامس والأوّل ثانى ثقيل مُطلقٌ فى مجرى الوسطىٰ والمعبد فى الثانى وما بعده خفيفُ ثقيل أوّل بالسبّابة فى مَجرى الوسطىٰ .

(٢) هو مُصعَب بن عبد الرحمن بن عوف الزّهرىّ ، كان صاحبَ شُرطة المدينة .

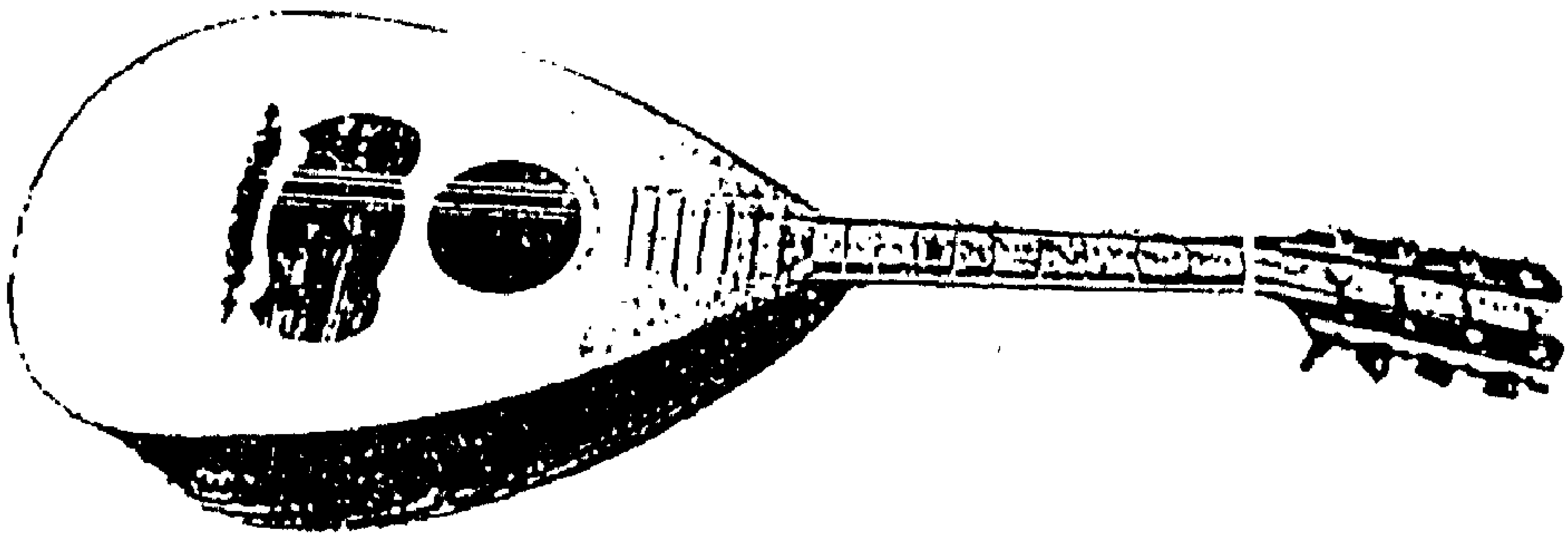
والآخَر فى شعر عُمَر بن أبى ربيعة ، والغناءُ فى اللّحن المُختار لمالكِ بن أبى السّمح الطائىّ خفيف ثقيل بإطلاق الوتر فى مَجرى البنصر[1] ، عن إسحاق :

صاحِ قد لُمْتَ ظالِمَا   فانظُرْ إنْ كنتَ لائِمَا
هل ترىٰ مِثلَ ظبيةٍ   قلَّدُوهَا التّمائِمَا

* * *

• ماندولين Mandoline

اسم أعجمىّ لآلةٍ من ذوات الأوتار الصُّلبة ، من فصيلة «القيثارة» أو الچيتار الحديث ، قريبةِ الشّبَه من هيئة العُود ، ولكنها أصغر حجمًا ، إلى قريب من النّصف ، وتستعمل فى جملة الآلاتِ الأُوروبيّة ، يُضرب عليها بمضرابٍ صغير ، أو تجذب أوتارها جذبًا بالأصابع .



ماندولين

(١) « الأغانى » جـ٦/٢٥٩ – طبع دار الكتب المصرية .

قال أبو الفرج : « وأخبرنى ذُكاء وجه الدُّرّة أن فيه لعَريب رمَلاً بالبنصر ، وهو الذى فيه سَجْحة ، وفيه لابن المكّىّ خفيف ثقيل آخر بالوسطى ، وزعم الهشامىّ أن فيه خفيف رملٍ بالوسطى ، لابن سُريح ، ولعاتكةَ بنت شهدة فيه خفيف ثقيل ، وهو من جيد صنعتها ، وذكر جحظةُ : أن لحنها الرّمَل هو اللّحن المختار ، وقال : لم أسمع بشرًا قطّ غنّاه أحسَن من خشف الواضحيّة .

ويُشدّ عليها أربعةُ أوتارٍ مُزاوجَة ، أعلاها فى الترتيب أثقلها طبقة ، على تمديد نغمة « صول Sol » ، وبين كلّ وترين بُعد ذى الخمس القوىّ ، وهى قليلةُ الاستعمال فى الموسيقى العربيّة ، لأنها لا تبلغ مَذهب العُود فى تلحين الغناء .

* * *

● ماهور Mahour; Note Kisdan

تسميةٌ قديمة عن الفارسيّة بمعنى هِلال الشهر ، كانت تُطلَق حتى نهاية القرن التاسع عشر للميلاد على نغمة مُطلق وتر « الكردان » فى آلة العُود ، فكان يُراد بلفظ « ماهور » اسمُ وتر « الكردان » ونغمة مُطلقه أيضًا ، والأتراك كانوا يسمُّون جنس (العجَم) على « الراست أو الكِردان » باسم (ماهور) .

قال سُعودى إبراهيم ، وهو من أُدباءِ القرن الثالث للهجرة ، وكان من مُزاولِى آلة القانون ، فى أُرجوزته (١) :

يا مبتغِى علمَ الطِّباقِ النافعِ ... فهى ثمانٍ ما لها من تاسعِ
أوّلها « الماهور والعِراقُ (٢) » ... وفى « الحُسَينى » يرغَبُ العُشّاقُ
وتحتَ ذا المَقام قل « نواهُ » ... و « جِركةٌ وسيكةٌ » أدناهُ
و « دوكةٌ ورَصْدُها » الخِتامُ ... فهذه عِدّتُها تَمامُ

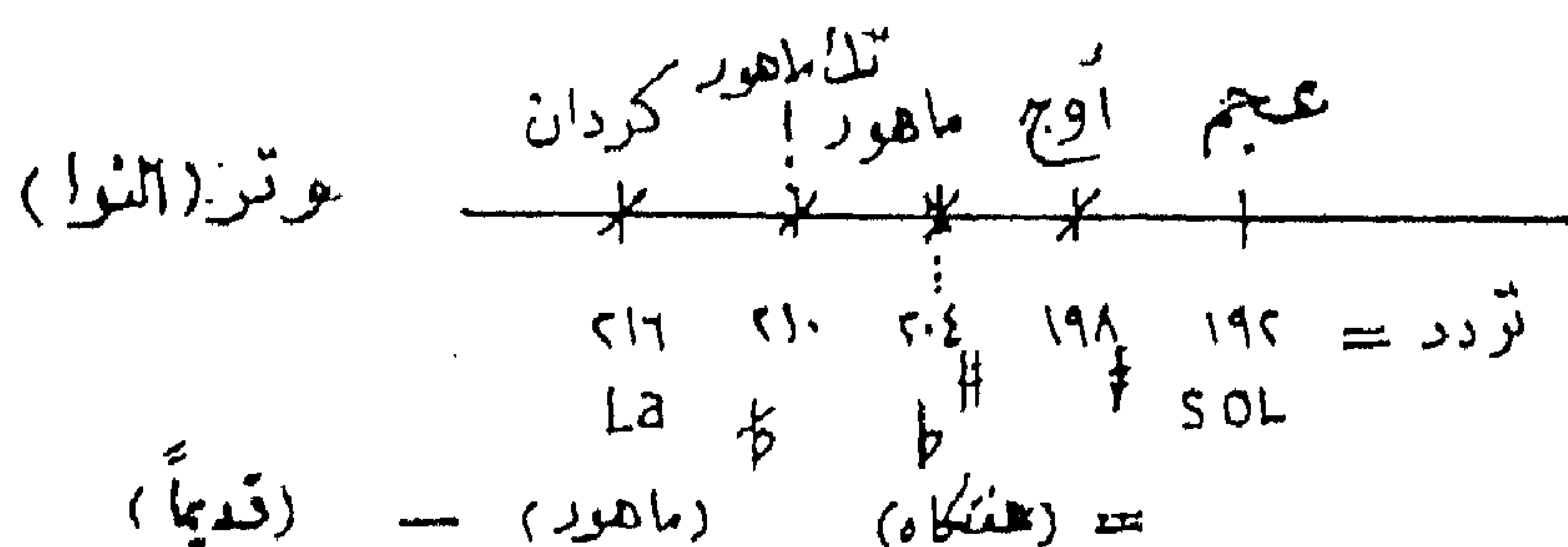
---

(١) مخطوط تاريخه فى صفر سنة ١٢٥٩هـ ، بعنوان : « زهرةُ الحديقة فى علم المُوسيقَىْ » – دار الكتب المصرية « فنون جميلة » .

وقد بدأ المؤلِّف العَدّ نزولاً من الطرَف الأعلى ، كطريقة أهل الصناعة فى تعريف الأجناس اللحنيّة ، فهو يعنى أن أولها (الكردان ، ثم الأوج ، ثم الحسينى ، ثم النوا) يليها : (الجهاركاه ، ثم السيكاه ، ثم الدوكاه ، ثم الراست) ، سجاحًا لنغمة مطلق وتر « الكردان » – انظر : (كردان) .

(٢) قوله : « ... والعراق » : يريد صياح نغمة « العراق » ، فيما تعرف الآن باسم « أوج » ، وكان المتوسطون من العرب يُسمّونها أيضًا : « هفتكاه » ، أى « السابعة » فى الترتيب صعوداً .

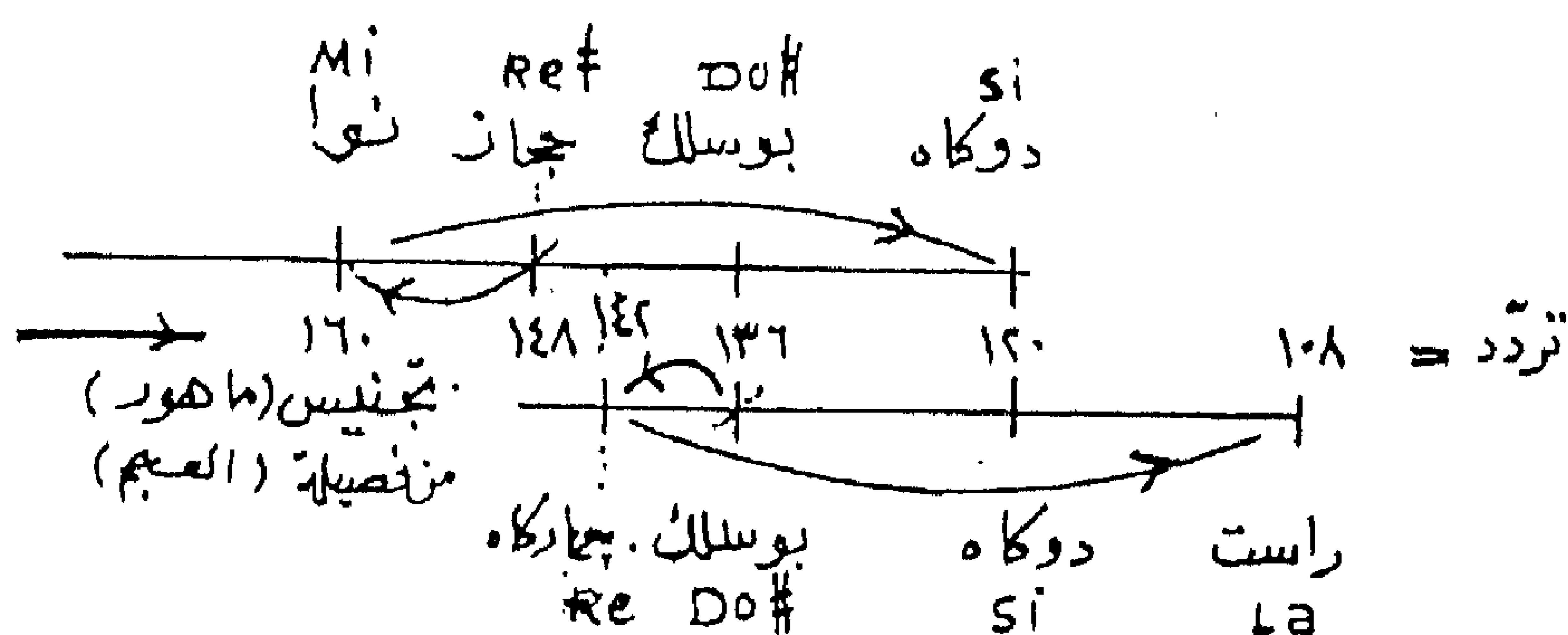
فأما لفظُ (ماهور) ، فيُستعمل الآن فى وقتنا هذا دالاّ على نغمةٍ فرعيّة تقع وسَطًا فيما بين نغمتَى « العَجم والكرِدان » ، على بعد بقيّةٍ من أيّهما ، وهى بالتالى صِياحًا لنظيرتها المُسمّاة اصطِلاحًا « كواشْت » ، على هذا الترتيب :



* * *

Mahour; Genus **● ماهور –**

اسمُ تجنيس يخرُج من تركيب جنس (العَجم) على بُردة « الراست » بحسّاسِه من جنس (الرّاست) على « الدوكاه » على الانتقال بينهما، فتستعمل نغمة « الحجاز » ابتداءً عند العَمل بجنس (الراست) ، ثم تستعمل نغمة « الجهاركاه » للتوجيه بجنس (العجم) عند التسليم ، على هذا الترتيب :



وهذا الإجراءُ يؤخَذ كذلك فى طريقة مقام (ماهور كبير) ، من فصيلة (العجم) على « الراست » .

ويؤخذ كذلك أيضًا على طبقة « الچهاركاه » فى طريقة مقام (ماهور صغير) من فصيلة (العجم) .

* * *

• ماهور بوسلك Mahour Bousolick; (Mode Tiercholah)

اسم هيئةٍ لحنيّة من فصيلة (البُوسلك) ، تُعرَف أيضًا باسم : مقام (زِيركُلاه)، وهى طريقة مقام (نيشابور) على «الدُّوكاه » ، ثم يُذَيّل بتجنِيس (البُوسَلك) على «الدّوكاه » أيضًا [١] .

* * *

• ماهور صغير Mahour - Minor; "Mode"

اسمُ هيئة لحنيّة ، من فصِيلة (العجم) ، على أساس بردة « الچهاركاه » ، تتميّز بإجراء (الرّاسْت) على « النوا » قبل التسليم بجنس (العجم) على « الچهاركاه »[٢].

فأصل الجمع : جنس (العَجم) على بُردة « الچهاركاه » .

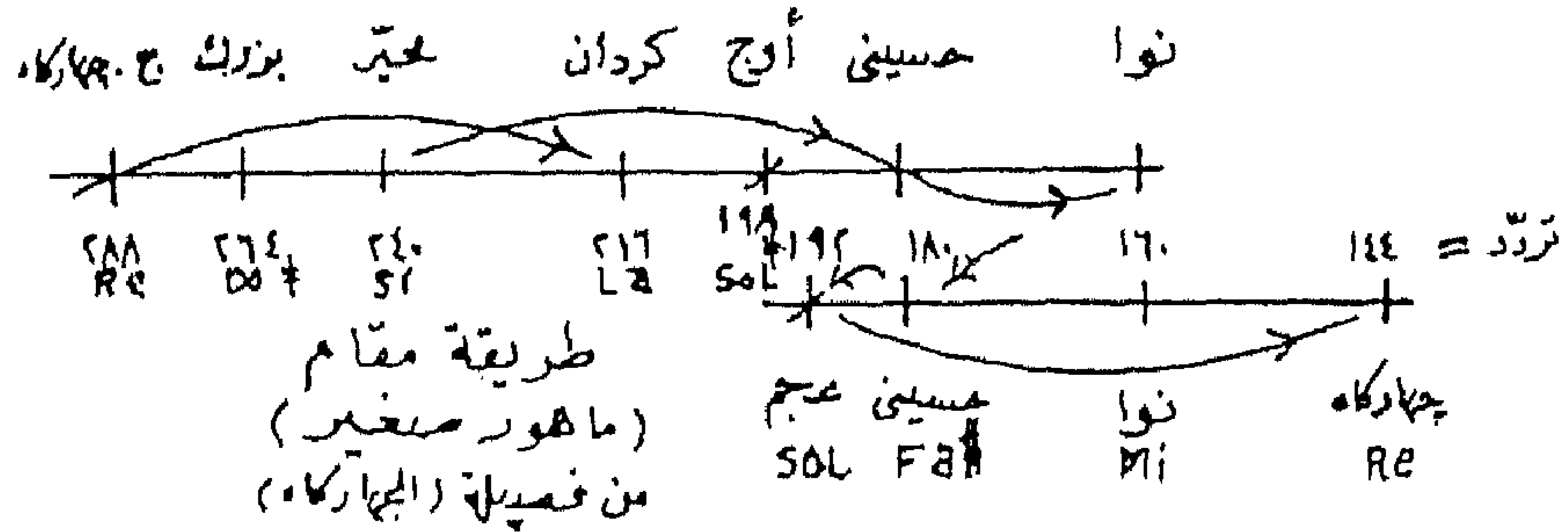
وفـــرعـــــه : جنسُ (راست) على بردة « الكردان » .

---

(١) انظر : (زيركلاه) – مقام .

(٢) انظر : (مجموعة المقامات) لهاشِم بك بالتركية – وانظر : كتاب (حياة الإنسان فى ترديد الألحان) ، لذاكر بك – طبع القاهرة سنة ١٣١٢هـ .

وحشوه المُلائم بينهما إجراءُ (الرّاست) على « النّوا » دون تركيزٍ ، كحسّاسٍ لهيئةِ (الراست) على « الكردان » ، ومثاله بتوالي النغمات :



والدّخول فيه ابتداءً من « الحُسَيني والنّوا » ، للدخول في المنطقة الحادّة بإجراءِ (الراست) على « الكِردان » ، ثم العَوْد كذلك إلى « النّوا » ، ثم من نغمتَي « الحُسَيني والعَجم » يصير التسليم بجنس (العجم) على « الچهاركاه » .

وهذا إنما يتميّز عن مقام (چهاركاه) ، بإجراء (الراست) على « الكردان والنّوا » ، ثم يُختَم بإجراء جنس (العجَم) على « الچهاركاه » .

* * *

• ماهورْك — Mahourk; Mahour - Minor

اسمٌ آخر لطريقة مقام (ماهور صغير) من فصيلة (العجم) على «الچهاركاه» [1]، واللّفظُ (ماهورْك) يعنِي تصغير (ماهور) .

* * *

(١) انظر : (ماهور صغير) .

Mahour - Major; Mode. **• ماهور كبير**

اسمُ هيئةٍ لحنيّة من فصيلة (العَجم) على « الرّاست » ، تعدّ فى المقامات المُركّبة[1] ، أصلُه جنس (عجم) على « الرّاست » فى تجنيسِ (الماهور) وفرعه طريقة مقام (نيشابور) على أساس بُردة « الدّوكاه » ، وهى إجراءُ هيئةِ مقام (الراست) على بردة « الدوكاه » .

فأصل الجمع : جنس (العجم) على « الرّاست » .

وفرعه : جنس (راست) على « النوا » .

وحشوه بينهما : إجراءُ طريقة مقام (نيشابور) على « الدوكاه » ، ومثاله بتوالى النغمات :

طريقة مقام (ماهور)
من فصيله (العجم)

(١) (مجموعة المقامات) لهاشم بك ، بالتركية – طبع الآستانة سنة ١٢٨٠هـ .

والدّخول فيه ابتداءً من « الحُسَينى والأَوج » لاستظهار طبقتَى « الكردان والمحيّر » فى المنطِقة الحادّة ، ثم من « المحيّر » يصير النّزول بطريقةِ مقام (نيشابور) على «الدوكاه » ، ثم يُختَم بالتسليم بجنس (العَجم) على « الرّاست » .

* * *

• ماهوريّ — Mahouriy; Genus

تسمية تُستعمل عند أهل العِراق ، فى القِطع والأوصال Connections المُستعملة فى المقامات ، على اصطلاحهم .

والأصلُ فى التّسمية نسبةٌ إلى « الماهُور » وهو إجراءُ جنس (العَجم) على بُردةِ « الرّاست » أو علَى « الكِردان » ، أو فيما بينهما ، على أساسِ بُردة « الچهاركاه » ، فإذا كان المُرادُ كذلك ، فإن (الماهوريّ) فى اصطلاحات العِراق ، يجب أن يكون على قياس تجنيس (الماهور) ، من فصيلة (العجم) (١) .

فأمّا ، إذ يُراد بذلك أن يكون من فصيلة (الراست) ، فإن (الماهُورى) فى اصطلاحهم هو ما يُسمّى فى مصرَ وسُوريا تجنيس (رَهاوِى تركى) (٢) ، وهذا من قِبل أن البعضَ يخلطُ بين فيما بين جنسَى (الرّاست والعَجم) ، بينما أن الفرق بين ذينِك الصّنفين استِعمال نغمة « بوسلك » فى الأول ، واستعمال نغمة « السيكاه » فى الصنف الثانى .

* * *

---

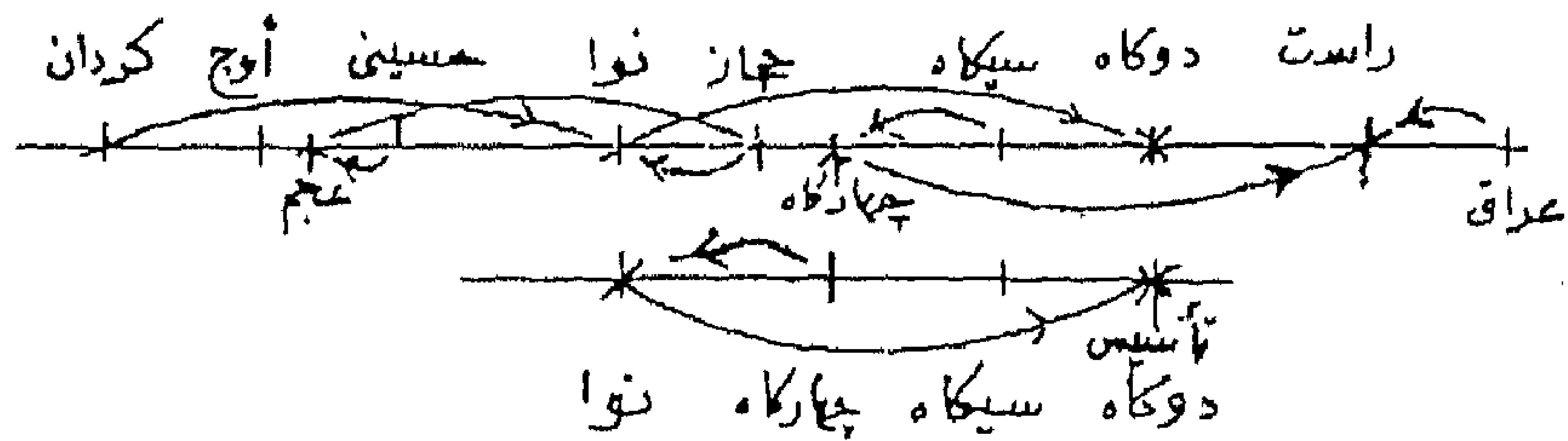
(١) انظر : (ماهور) – تجنيس من فصيلة (العجم) .

(٢) انظر : (رهاوى) – مقام من فصيلة (الراست) .

اسمُ هيئةٍ لحنيّةٍ من فصيلة (البياتى) ، المَخلُوط بمقام (بنچكاه زائد) على « الراست » مَحسوساً من نغمة « العراق » ابتداءً ، وهو من تركيبات القدماء المتأخرين من أهل الصّناعة [1] ، والأقرب إليه طريقة مقام (بياتى عربَان) .

فأصلُ الجمع : جنس (بياتى) على « الدوكاه » .

وفـــرعــه : طريقة مقام (بنچكاه زائد) ، مميزاً بتجنيسِ (الأصفهان) على بُردة « الدّوكاه » .



طريقة مقام (ماوراء النهر)
من فصيلة (البياتى)

---

(١) كذا فى كتاب (مجموعة المَقامات) هاشمِ بك – طبع الآستانة سنة ١٢٨٠هـ .

وفى كتاب (حياة الإنسان فى ترديد الألحان) لذاكر بك – قوله :

« يبدأ من بردة الحُسينى ، والعَمل بطريقة (الحجاز) ، والتسليم بطريقة مقام (العِراق) ، ثم الرّكوز عند الانتهاء فى بُردة « الدوكاه » .

واستعمال الأصفهان على الدوكاه هو الأصَحّ من (الحجاز) لاستعِمال نغمة « السيكاه » بدلاً عن نغمة « الكرد » .

وهذا الإجراءُ لا يتميّز كثيراً عن طريقة مقام (بياني عربان) ، من فصيلة (البياني) كذلك ، بالدّخول فيه من « الحُسَيني والأوج » ابتداءً .

* * *

● ما وَرَاءَ النّهر رومي — Mawaraa Lnahr, Roumiy - Mode

اسمُ هيئةٍ لحنيّة تُستَعمل بهذه التّسمية في سُوريا ، وهي طريقة في مقام (الصّبا) على « الدوكاه » ، تُخلَط ابتداءً بإجراء مقام (حِصار) ، فهي لذلك تشبه مقام (سپهر) من فصيلة (الصبا) [١] .

* * *

● مايَهْ — Mayeh - Genus

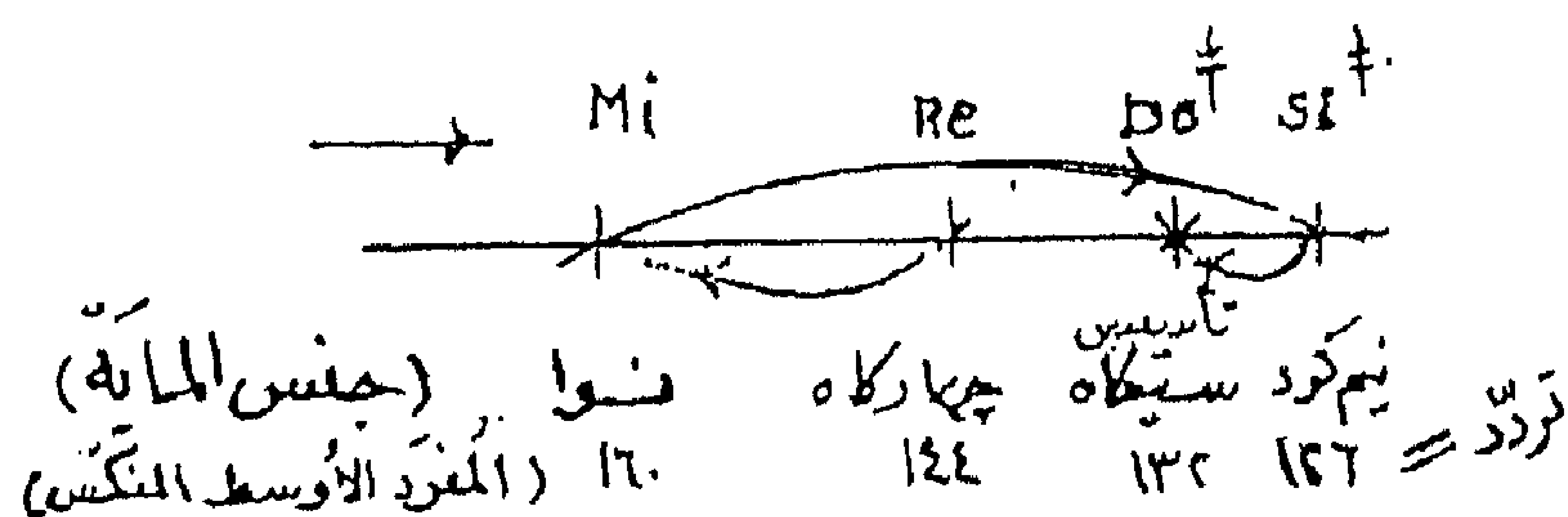
لفظٌ فارسيّ وتُركيّ ، بمعنى : الأصل أو الجَذْر ، تُطلق اصطِلاحًا على اسم الجنس المُفرد [٢] المُنكّس المُنتقل ، والانتقالُ هنا إلى الثانية ضرورةٌ طبيعيّة فيه للارتِكاز على نغمةٍ أساسيّة ، وهو المُسمّى جنس (مايَهْ) ، فليس له في الألحان العربيّة غيرُ هذه الطّبقة .

والدّخول فيه ابتداءً من « الجهاركاه » إلى « النّوا » ، ثم النّزول بهيئة الجنس المُفرَد المُنكّس ، ثم بالارتداد إلى نغمة « السّيكاه » والمركّز عليها ، ومثالُه بتوالي النّغمات :

---

(١) انظر : (سپهر) مقام .

(٢) انظر : (الجنس المفرد) .



ولا يصحّ استعماله مُحوّلاً على « العِراق » ، لأنّه ليس من فصيلته ، فهو مختصٌّ بطبقة « السِّيكاه » ، ويُستعمل كثيراً حشواً فى الألحانِ التى ترتكز على «الرّاست والعراق والعُشيران » .

* * *

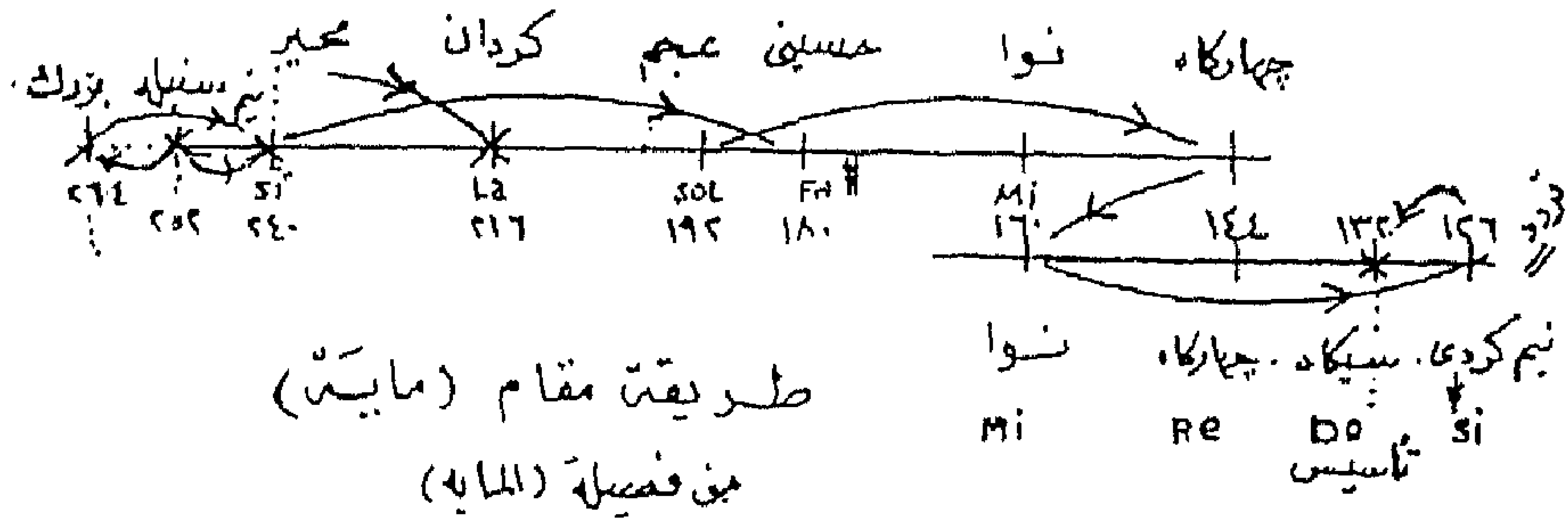
• مايَهْ — Mayeh - Mode

اسمُ هيئةٍ لحنيّة من فصيلة (المايَهْ) تستقرّ بهذا التّجنيس على أساس بُردة « السِّيكاه » ، وهو من مميّزاتها أصلاً بحيث يكون العمَل به ابتداءً عند الدُّخول فيه ، ثم التسليم به كذلك ، وبينهما طريقة مقام (چهاركاه مصرىّ) ، وهو مشهور الاستِعمال فى مصر والشام وتركيا .

فأصلُ الجمع : (مايه) على أساس بردة (السّيكاه) .

وفرعه : طريقة مقام (چهاركاه مصرىّ) ، بإجراء (النهاوند) على «النّوا » ، ثم (العجم) على « الچهاركاه » .

ومثاله بتوالى النغمات :



والدّخول فيه ابتداءً بإجراءِ تجنيس (المايَهْ) على « السّيكاه » ، ثم صعوداً إلى « الكِردان والمُحيّر » ، والنزول بطريقة مقام (چهاركاه مصرىّ) ، ثم يختم بالتسليم بتجنِيس (المايَهْ) (١) .

ويمكن أن يُنوَّع فيه بإجراء (البِياتى) على « الدُّوكاه » دونَ إلحاح ، تدعيماً لنغمِ الجنسِ المُفرد ، الذى ينتمِى إليه مقام اللّحن ، وهو تجنيسُ (المايه) .

* * *

• مايَهْ عُشَيران — Mayeh Ôshayran - Mode

اسمُ هيئةٍ لحنيّةٍ من فصيلة (البِياتى) على « العُشيران » ، من المركّبات التى يُبدأ فيها بإجراء تجنيس (المايَهْ) على بُردةِ « السّيكاه » ، ثم تُفتح « الدُّوكاه » للتسليم بطريقة مقام (عُشَيران) (٢) .

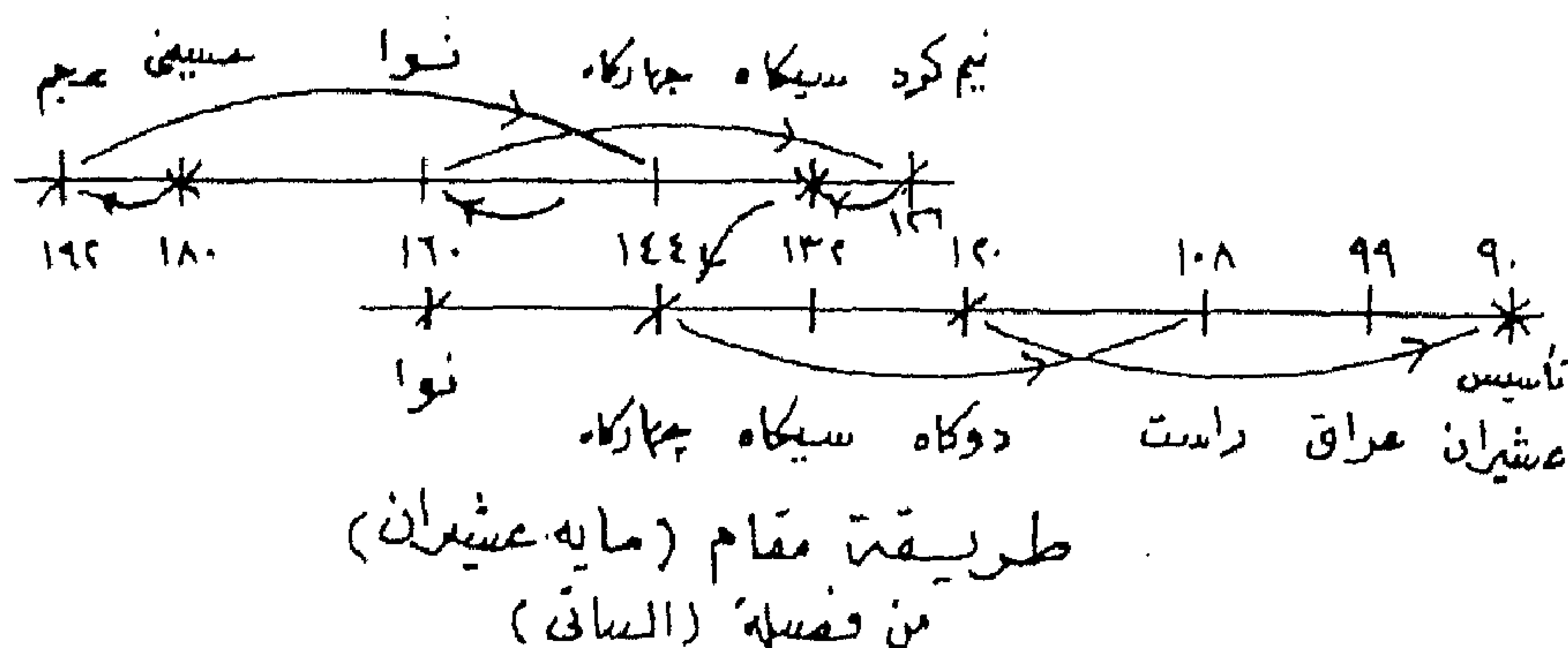
---

(١) انظر : بيشرو (عثمان بك) - « سازنده شاملى سليم » .

(٢) انظر : كتاب (حياة الإنسان فى ترديد الألحان) لذاكر بك .

وفى كتاب (مجموعة المقامات) لهاشم بك : « عشيران مايه » - والأول أصحّ .

فأصل الجمع : (بياتى) على « العشيران » ، فى طريقة مقام (عشيران) .
وفـــرعـــــه : تجنيس (المايَةْ) على بُردة « السِّيكاه » فى طريقة مقام (مايَةْ) .
ومثاله بتوالى النّغمات :

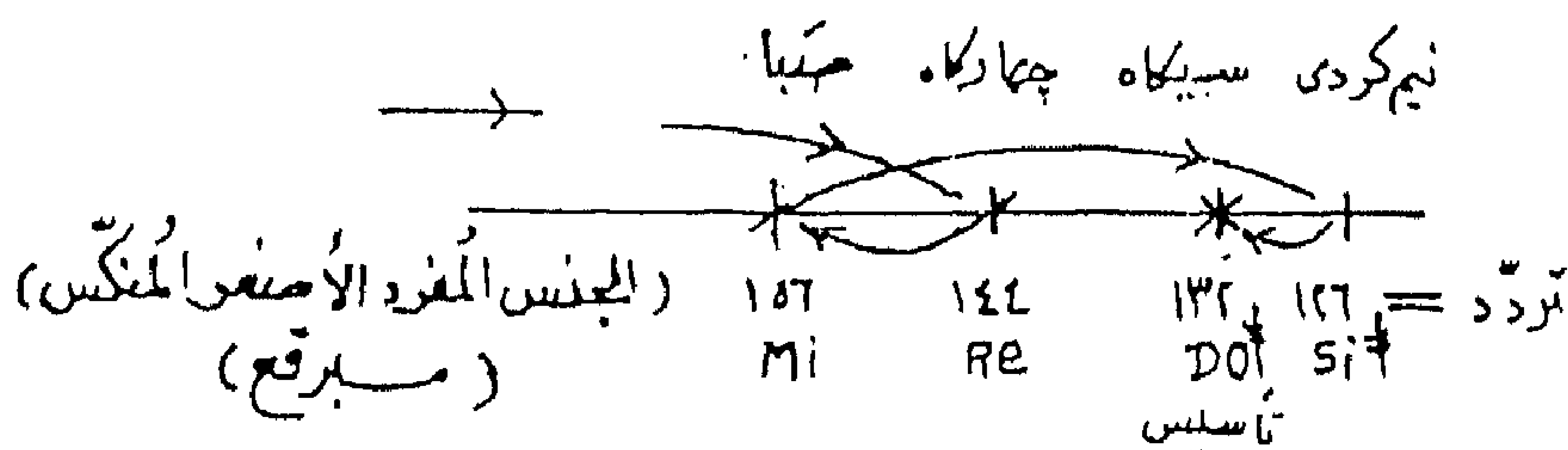


والدّخولُ فيه ابتداءً بإجراء (المايه) على بُردة « السيكاه » ، ثم تفتح « الدُّوكاه » ، ومنها يصير العمَل صعوداً إلى « النَّوا والحُسينى » ، ثم النّزول كذلك من الحُسَينى إلى العُشيران بطريقة مقام (عشيران) ، وهو قليل الاستِعمال إلاّ عند الإرادة .

* * *

• مُبَـرقع Mobarqaa - Genus

اسمٌ اصطلاحىّ للجنس الـمُفـرَد الأصـغر الـمُنكّس ، ويُعدّ فى التّجنيسات ، من فصِيلة (المايـةْ) ، فهو لذلك يُؤخَـذ مؤسّساً على نغمة « السيكاه » ، بتوالى النغمات :



والدخول فيه ابتداءً من الثالثة ، وهى نغمةُ « چهاركاه » إلى الرّابعة ، ثم نزولاً بذِى الأربعة إلى نغمة « ينم كُردِى » ، ومنها بالانتقِال إلى « السّيكاه » والرّكز عليها .

* * *

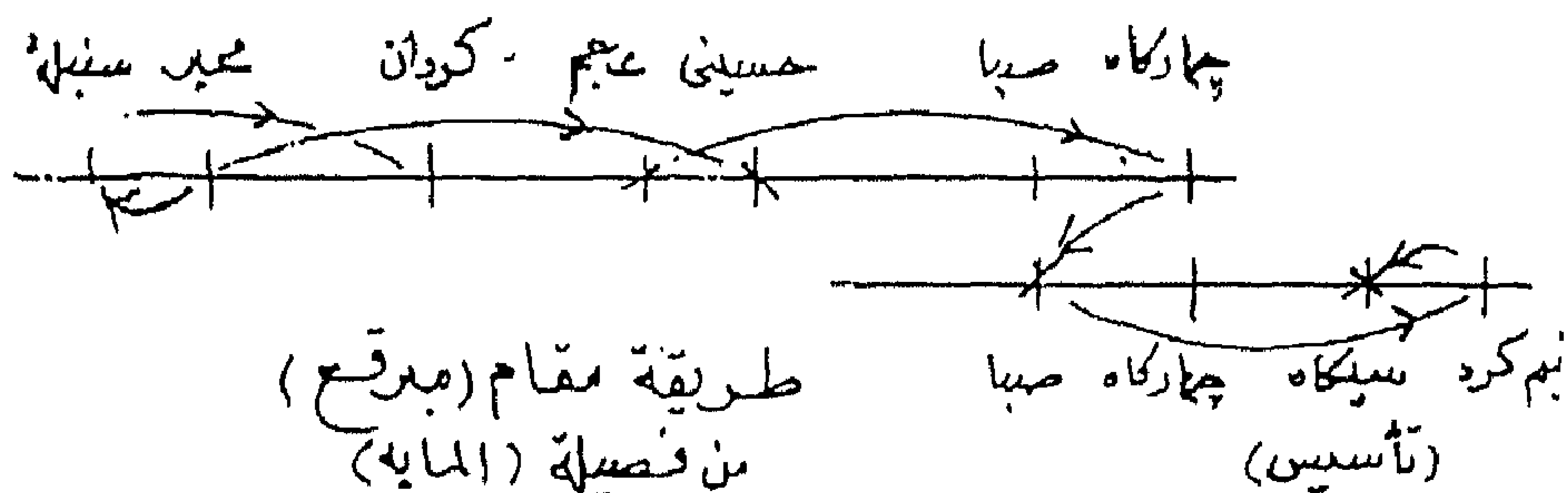
• مُبَرقع — Mobarqaâ - Mode

اسمُ هيئـةٍ لحنيّة قديمة تعـرف أيضًا باسـم (مبرقع [1] سـيكاه) ، من فصيلة (المايَهْ) ، على بُردة « السِّيكاه » ، تبدأ بإجراءِ جنسِ (المُبَرقع) ابتداءً على بُردةِ « السّـيكاه » ، ثم صعـودًا وهُبـوطًا بطـريقـة مقـام (چـهاركاه تركى) عـلى بُـردة « الچهاركاه » .

فأصلُ الجمع : تجنيس (مبرقَـع) على بُردة « السّيكاه » .

وفـــــرعـــــه : طريقة مقام « چهاركاه تركيّ » على بُردة « الچهاركاه » .

ومثاله بتوالى النغمات :



ويتـميّز هذا الـمَقام بإجراءِ هيئة جنس (الـمُبـرقع) على « السِّيكاه » ظهيرًا لطريقة مقام (چهاركاه تُركىّ) .

(١) انظر : (الفتحيّة) لحمد بن عبد الحميد اللاّذقىّ – المتوفى سنة ٨٤٩ هـ – مخطوط .

وهو قليلُ الاستعمال ، بفرض أنّ إضافة جنس (التأسيس) قد تكون ضمنًا زيادةً فى مقام (چهاركاه تركى) ، غير أنّ هذا لا يبرّر أن كليهما واحدٌ من حيث الهيئة والسّماع .

* * *

• مُبَرقع چهاركاه — Mobarqaâ Jharkah; Mode

اسمٌ قديم لطريقة مقام (چهاركاه تركىّ) (١) من فصيلة (الحجازكار) على « الچهاركاه » – والمُسمّى أيضًا : (چهاركاه استامبولىّ) .

* * *

• المُتجانِسات — Generical Notes; Melodicel.

اسمٌ وصفةٌ أيضًا للنّغم التى تُرتّب فى أصناف الأجناس اللحنيّة خاصّةً ، وبها ومنها تُؤلّف الألحانُ الطبيعيّة المُعدّة لأن تُقرَن بها حُروف الأقاويل الدالّة على المعانى ، وسُمّيت كذلك نسبةً إلى أجناسها وتجنيساتها المختلفة ، ممّا يبدو فى المَسموع بالتقديم والتأخير إنما بالترتيب المُتوالى أخَصّ عمّا هى بالتركيب والمَزْج .

وأُصول النّغم المتجانسة ، هى تلك النّغم الثمانية ، المعروفة بأسمائها المُصطلح عليها فى الموسيقى العربيّة ، وهى :

عجَمُ العُشَيران ، والعراق ، والرّاسْت ، والدوكاه ، والسِّيكاه ، والچهاركاه ، والنّوا والحُسَينى ، ثم نظائرُ بعضها فى الصِّياحات .

---

(١) انظر : (چهاركاه تركى) .

وتُطلق تسميةُ « المُتجانِسات » أيضاً على الأبعاد [1] الصِّغار التي تتميّز بها ، بفرض أنها نغمٌ لا تخرج إلاّ على أطراف تلك الأبعاد ، دون النّسب الكِبار التي تختصّ بها أصنافُ الاتفاقات .

* * *

● (مترونوم – Motronome)

لفظٌ أعجميّ يختصّ بجهازٍ لتعيين مُعدّل السُّرعة والإبطاء في الحركة على اعتِدال في الدقيقة الواحدة ، لنظمِها على قياسٍ واحدٍ في اللّحن ، بفرض أن الأداءَ فيها على الإيقاع إما أنه بطيءٌ أو سريعٌ أو وسَطٌ بينهما ، غير أنّ المَألوفَ لا يخرج عن المتوسّط المُعتدِل وهو ٦٠ نقرةً في الدقيقة .

ومع ذلك فإن التقيّد بمعدّل محدود إنما يصحّ في الألحان المَسمُوعة من نغم الآلات ، فأمّا في الألحان الطبيعيّة المقرونة بحروف الأقاويل فالأمرُ يتبع هيئةَ النُّطق على الإيقاع ، بأن يُجعَل لأصغر الأزمنة في الدّور مُعدّلٌ محدودٌ قد لا يتغيّر بين حركتين على التوالي ، إلا عند الإدارة في أماكن من اللّحن محدودة .

* * *

(١) انظر : (بُعد صوتي) – وانظر : (جنس) .

• المُتّصل الأوسَط **Medial Conjun ction Genus Physical Diatonic**

اسمٌ آخَر للجنسِ ذِي المَدّتين الطبيعىّ ، من جهة وصفِه بالحساب على الترتيب المعتدل المُتّصل الحدود [1] ، فى المُتوالية (٢٤/٢٧/٣٠/٣٢) ، على الأساس (صول – Sol) ، وهى طبقةُ (العجَم) اصطلاحًا فى آلة العُود .

* * *

• المُتواليات الصوتيّة **Vocal Progressions.**

المُتواليات الصّوتيّة هى مُناسَباتُ التأليفِ بين مَقادير النّغم المؤلّفة فى أصناف الأجناس اللحنيّة ومشتقّاتها واتّفاقاتِها ومُجانساتِها ، بالقياس إلى المُلائم بإزائها فى أصناف المُتواليات بالحساب ، من قِبل أنّ تلك النّغم إنّما تتوالَى فى ذَواتِها على هيئةِ مقاديرَ ذاتِ نسبٍ محدودةٍ بالعدد ، على الاتّصال بين أطرافِها أو منفصلة .

وحدودُ النّغم فى المُتواليات إمّا أنها مقاديرُها فى ذواتِها بالحقيقة ، أو هى فرضًا ، والفرضىُّ منها هو أبسَطُ الأعداد الدّالة على مقاديرها ممّا هو بالحقيقة أصلاً ، وفى كليهما إمّا أنها بدلالة مقاديرِ الأجسام المُحدثة لها ، كالأوتار المُهتزّة ، أو بدلالة مقاديرها فى ذَواتِها على مُعدّلات تردّد [2] تلك الأجسام ، وعلى أقلّ الأعداد المفروضة .

وأفضل مُناسَبات التّوالى ما كان بالقِياس إلى مَقاديرها فى ذواتها ، حيث هو الترتيبُ الطبيعىّ لها تباعًا ، عمّا هو بواسطة أطوال الأوتار المُحدثة لها ، فكلاهُما عكسُ الآخَر تبعًا لقوانين التردُّد ، وقد كان القُدماءُ يلجأونَ فى ذلك إلى نِسب أطوال الأوتار قصورًا منهم فى معرفة مُقوِّماتِ أعداد النّغم فى ذواتِها فرضًا أو بالحقيقة ،

(١) انظر : (ذو المَدّتين) – وانظر : (الجنس الطبيعى ذو المدّتين) .

(٢) انظر : (تردّد الأوتار) .

حيث قد ثبتَ أنّ مَقاديرِها من مُعدّلات تردّد أوتارها هى بأعيانها مُضاعفاتُ حدودِها فى المُتواليات بأصنافِها [1] ، دون إجهادٍ فى استِخراجها على نسبٍ بإزائها من الأوتار التى تُسمَع منها .

ونحنُ فقد اتّبعنا الأمرَ الطبيعىّ فى ذلك ، دونَ النّظر إلى اعتباراتٍ أُخرىٰ تبدو كأنها بديهيّات لما نحن بصدده فى المُتواليات الصّوتية التى لا يحتمِلُ القولُ فيها فرضَيْن مُتناقضَيْن ، أحدُهما عكسُ الآخَر .

والأصلُ فى المُتوالية ثلاثةُ حدود ، طَرفان ثم وسطٌ بينهما ذو علاقةٍ مع الطّرفين جميعًا أو مع أحدِهما دون الآخَر ، يقابلها ثلاث نغماتٍ أساسيّة .

فأما المُتوالية بأربعة حدود ، فهى بالحقيقة مُتواليتان يشتركان فى حَدّى الوسَطَيْن ، إحداهُما من الأولىٰ إلى الثالثة ، والأُخرىٰ من الثانية إلى الرّابعة ، تباعًا من أىّ الطّرفين .

ومن هذه تُستَنْبطُ فى الموسيقَى أصنافُ الأجناس اللحنيّة ، وكلٌّ منها فى ذاته جنسٌ من تأليف النّغم المُتجانِسة لا يُشاركُه فيها آخَرُ ، إلاّ عن طريق الجمع التامّ بين صِنفَيْن منها .

وهناك اعتباراتٌ يتبيّن منها ما هو من المُتواليات مُتلائم على الترتيب ، وما هو منها مُتنافرٌ كذلك ، وبهذا الوَجه من النّظر المُستقصَىٰ يمكن تعريف المُتجانِسات من النّغم المُعدّة لأن تؤلّف منها الألحان ، وكذلك يميّز بين أصناف المُركّبات منها بالمَزْج أو بالإبدال .

ونحنُ فقد أوضحنا بالأمثِلة أصناف المُتواليات تباعًا ، كلٌّ منها فى موضِعه ليكون النّاظر فيها على بيّنةٍ من أمرها فى الألحان :

* * *

(١) انظر : أسماءُ النّغمَ تباعًا – على الاصطلاح العربى والأعجمىّ .

Numeral Progression **• متوالية عـددية**

المتوالية العدديّة هى الحدود المُختلفة النّسب والمتساوية التفاضُل ، وهى الأصل فى مُناسَبات التأليف العددىّ على النّظم الطبيعىّ تباعًا .

ومُناسَبة التأليف فى متواليةٍ عدديّة ، على هذا الوجه ، بثلاثة نغمٍ ، هى أن يكون مجموع الطرفين مُساويًا ضعفَ الحدّ الأوسَط بينهما ، أى أن :

أ + حـ = ٢ ب

ومثاله : تأسيس جنس (العَجم) على الأساس (صول **Sol**) ، بتوالى النغمات [١] :

	Sol	La	Si	
	عجم ع.	راست	دوكاه	
تردد بنسبة	٢٤ /	٢٧ /	٣٠	= (٨ / ٩ / ١٠)

ومثاله أيضًا تأسيس جنس (الراست) على الأساس (لا **La**) ، بتوالى النغمات [٢] :

	La	Si	Do‡	
	راست	دوكاه	سيكاه	
تردّد بنسبة	٢٧ /	٣٠ /	٣٣	= (٩ / ١٠ / ١١)

فأما المُتوالية بأربعة حدود ، فواضحٌ أن يكونَ فيها مجموعُ حَدّى الطّرفين مُساوِيًا مجموعَ حدّى الوسَطيْن ، ومثالُه نغمُ جنس (الراست) على الأساس (لا **La**) ، بتوالى النّغمات :

---

(١) انظر : (عجم) – وانظُر : (ذو المدتين الطبيعىّ) .

(٢) انظر : (راست) – وانظر : (الجنس القوىّ المستقيم) .

راست　　دوكاه　　سيكاه　　جهاركاه

تردد بنسبة　٢٧ / ٣٠ / ٣٣ / ٣٦ = (٩/١٠/١١/١٢)

ومن مُميّزات المتوالية العدديّة أنه إذا أُدمج منها نغمتا الطرفين فى نغمة واحدة بالمزج التامّ بينهما ، فإنّ النغمة الحادثة يقابلها نغمةُ الوسط بين ذينك الطّرفين ، على سبيل الاتّفاق الصّوتى .

* * *

• مُتوالية توافقيّة　Harmony Progression

المُتوالية التّوافُقيّة هى الحُدود الثلاثة المُختلفةُ النّسب والتّفاضُل ، بحيث تكون نسبةُ الطّرف الأصغر إلى الأعظم مُساوية نسبة فضلِ الثانى على الأوّل إلى فضل الثالث على الثانى ، أى أن :

$$\frac{(أ)}{(هـ)} = \frac{(ب - أ)}{(هـ - ب)}$$

وهى من المبدأ عكسُ ترتيب نسبتَى المُتوالية العدديّة ، ومثال ذلك هيئة جنس (العجم) على الأساس (رى Re) ، بتوالى النغمات :

Re　　Mi　　Fa#

جهاركاه　　نوا　　حسينى

تردد بنسبة { ٣٦ / ٤٠ / ٤٥

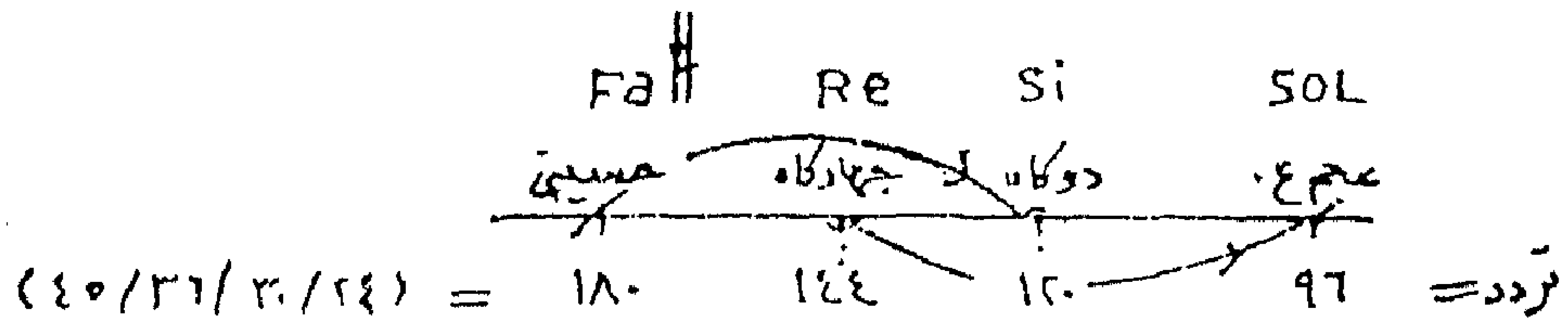
(أ)　　(ب)　　(هـ)

(٩/١٠)　　(٨/٩)

وهذا الترتيب هو عكسُ تأليف نسبتَى المُتوالية العديّة بالحدود (٨/٩/١٠) .

فأما الأربعةُ نغَم ، فلا يجوز فى المُوسيقَى أن تُسمَع النّغمُ المتجانسة من اجتماع مُتواليَتيْن على هذا النّمط [١] فى الأجناس اللحنيّة ، وإنما يمكن ذلك فى ترتيب الأبعاد العُظمى والأوساط فى أصنافٍ من الاتفاقات .

فاتفاق المتوالية العدديّة بنسبة الحدود (٤/٥/٦) على الأساس (صول **Sol**) يمكن أن يُضاف إليه اتفاق المتوالية التوافقيّة من جنسها بنسبة الحدود (١٠/١٢/١٥) على الأساس (سى **Si**) ، فتخرج من هذا الإجراء أربع نغمات يمكن أن تسمع على التوالى ويمكن أن يُسمع منها ما هو ممكن بالمَزْج التامّ ، ومثاله من النغمات :



وعلى هذا الوجه يمكن أن يُنظَر فيما هو يختصّ من المتواليات بالنغم المتجانسات فى الألحان ، أو بما هو يختص بالاتفاقات الصوتية [٢] عامّةً .

* * *

---

(١) والسبب فى ذلك أن الأبعاد المتجانسة الصّغار تختصّ ابتداءً بنغم الأجناس اللحنيّة دون مُحاولة تحريكها من أماكنها المعدّة لها فى الألحان خاصّة ، وأما الأبعاد الكبار والأوساط منها فإن النّسب فيها تتيح مثل هذا التبديل بوجهٍ ما دون تلك .

(٢) انظر : (اتفاقات) .

• متوالية هندسيّة Geometrical Progressior

التّوالى الهندسىّ هو الحُدود المتساوية النّسب والمُختلفة التفاضُل ، وهى تَوالى نسبةٍ واحدة بعينها فى ثلاثة حدود ، بتربيع حَدّيها ، أو رفعها إلى أكثر من نسبَتيْن ، على أسّ محدود .

والثلاثةُ الحدود فى مُتوالية هندسيّة ، يكون فيها حاصلُ ضرب حدَّى الطرفَيْن مُساويًا مربّع الحدّ الأوسط ، أى أن :

$$(أ \times حـ) = (ب^2) \quad أو أن \quad \sqrt{أ \times حـ} = (ب)$$

ومثاله المتوالية الحادثة من تضعيف نسبة البُعد ذى الأربعة القوىّ بالحدين (٤/٣) على الأساس (لا – La) ، بتوالى الحدود :

تردد بنسبة ٢٧ / ٣٦ / ٤٨ = (٩/١٢/١٦)

La —— Re —— SOL ←

راست   جهاركاه   عجم

(١) (٤/٣) (ب) (٤/٣) (حـ)

ولا يجوز استعمالُ المتواليات الهندسيّة فى ترتيب نغم الاتفاقات الصوتيّة بأكثر من ثلاثة حدود على ذلك الترتيب ، لأنه متى زادتْ حدودُها ، عن ثلاثة صارَ الترتيب العددىّ فيها أكثر مُلاءَمةً .

فأمّا فى نغم الأجناس اللحنيّة ، فإنه من المبدأ لا يصحّ استعمال المُتواليات الهندسيّة ، وذلك لأن الأصل فى تأليف الأجناس أن يكون عن طريق المُتواليات العدديّة والتأليفيّة منها .

والعرَبُ قديماً ، عندما نقلوا أبعاد الجنس (ذِى المَدَّتين Diatonic) المُسمَّى اصطلاحاً بالعربيّة (عجم ajam) عن مُصنّفات اليُونان ، بتضعيف النسبة بالحدّين (٩/٨) ، على الترتيب الفيثاغورىّ القديم ، صارت متوالية هذا الجنس ، على الأساس (دو Do) ، بتوالى الحدود :

٦٤ / ٧٢ / ٨١ / ٨٥,٣٣

Do Re Mi Fa

من النغمات (كردى) (جهاركاه) (دوكا) (سيكار)

وهذا بعينه إنما يرتدّ إلى الأساس (صول Sol) فى المُتوالية بالحدود :

١٩٢ / ٢١٦ / ٢٤٣ / ٢٥٦

SOL La Si Do

من النغمات : عجم كردان حسير سنبله

وبذلك صارت الثالثة غيرَ متلائمةٍ أصلاً ، لا معَ الأُولى ولا مع الرّابعة ، وهذا ما حَدا بهم أخيراً إلى استِعمال مُتواليةِ الجنسِ ذى المَدّتين [1] الطبيعى Diatonic Physicel) ، على الأساس (صول Sol) فى المُتوالية بنسبة الحدود :

تردّد = ٩٦ / ١٠٨ / ١٢٠ / ١٢٨ = (٣٢/٣٠/٢٧/٢٤)

من النغمات عجم راست دوكاه كردى

SOL La Si Do

---

(١) انظر : (ذو المدّتين الطبيعى) .

وبذلك استقامت هيئةُ هذا الجنسِ الأصل ، فى مُتوالية عدديّة ، من نغمة « التأسيس إلى الثالثة ، ثم من الثانية إلى الرّابعة فى متواليةٍ تأليفية » .

والأمرُ كذلك فى ترتيب طبقات أوتار الآلات ، فإنه متى أُريه أن يُجعَل بين كلّ وتَريْن نسبةُ البُعد ذِى الأربعة القوىّ ، بنسبة الحدّين (٤/٣) ، فإنه لا يجوز إطلاق التّوالى على هذه النسبة ، حتى لا تتخطّى مُطلقاتِ الأوتار أطرافَ البُعد ذِى الكُلّ تباعًا ، وإنّما يلزم أن تُجعل الأوتار الثلاثة على تلك الصّفة فى متواليةٍ هندسيّة ، ثم يُطلَق الوتر الرّابع ليكون نهايةَ ذى الكُلّ ، ثم يكمّل الجمعُ التام ممّا يلى الوتر الرّابع ، أى من الخامس والسّادس .

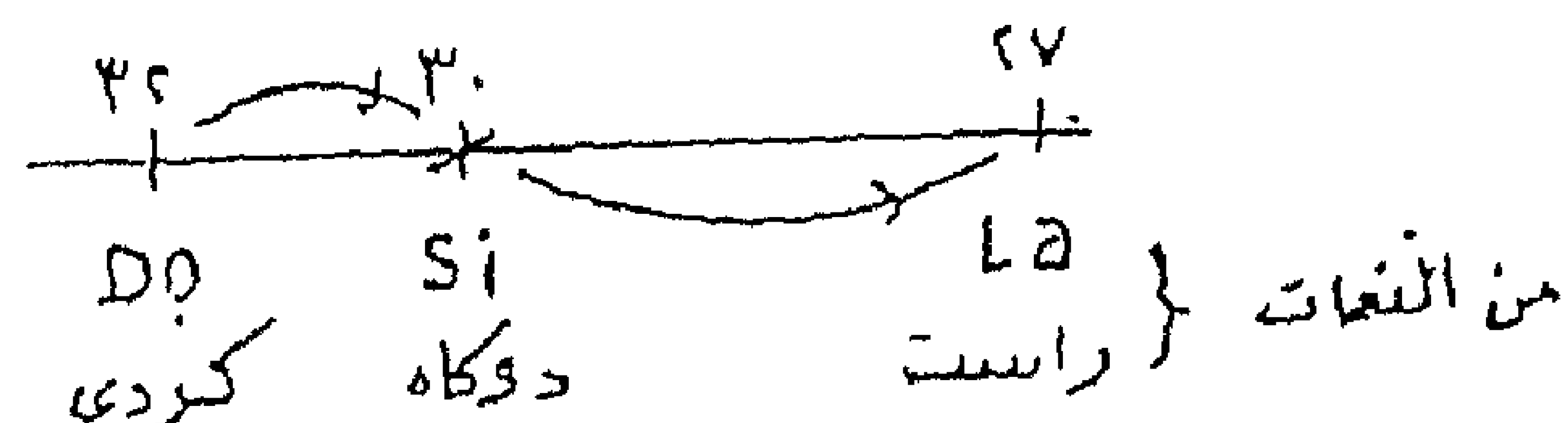
* * *

• مُتوالية تأليفيّة Practical Progression.

المُتوالية التأليفيّة هى الحُدود المُختلفة النّسب والمُختلفة التفاضُل أيضًا ، وتخرجُ على أنحاءٍ من التأليف بين طرَفى المُتوالية وبين الحدّ الأوسَط بينهما ، أو بين تفاضُل الحُدود الثلاثة فى نسبةِ المِثل والضّعف ، فهى لذلك مُتوالياتٌ تختَصّ بالمُلاءمة بين الأطراف والأوساط ، ثم بين تفاضُل الحدود الثلاثة ، وتبدو واضحةً أكثر فى تأليف مقاديرِ النّغم فى أجناسِها المُختلفةِ الطّبقات ، فهى بنغمِ الألحان أخَصّ ممّا هو فى المُتواليات العَدديّة أو التوافقيّة ، وتجتازهما فى أحوال عِدّة لا تتوفر فى ذينك الصّنفين ، بحيث تبدو أنّها لا تستقيم إلاّ أن تكون على وجهٍ من التأليف واحدٍ بعينه .

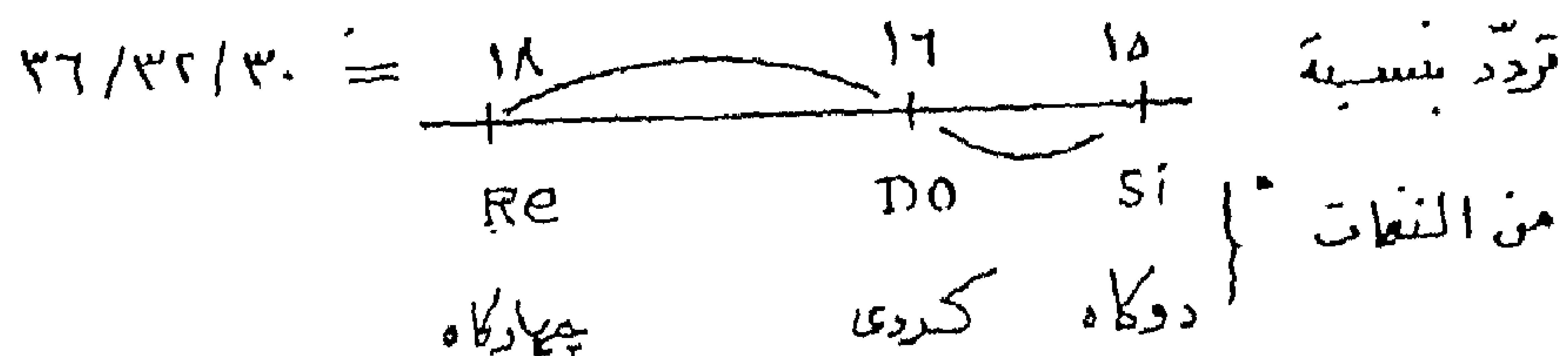
والمُتوالياتُ التأليفيّة ، مع كثرتها فى أجناسِ النّغم ، وفى أصنافٍ من الاتّفاقات أيضًا ، يمكن أن نُلخّصها فيما يلى :

١ – مُتوالية تأليفيّة ، يكون فيها مجموع حَدّى الطّرفين مُساوياً ضعف الحَدّ الأوسط بينهما ، ناقصاً جزءاً واحداً ، على أقلّ المقادير فرضاً ، ومثاله بتوالى الحُدود :



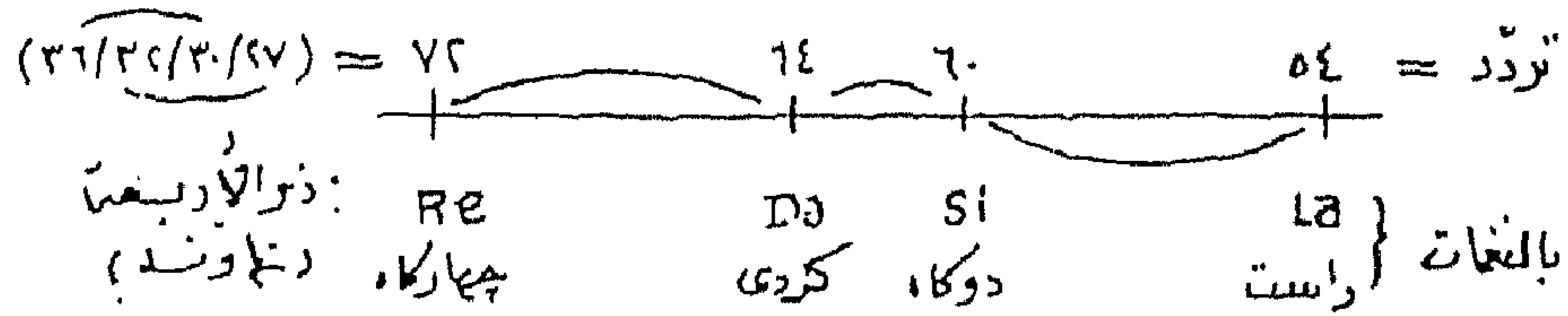
وهو اجتماعُ بُعدٍ طنينيٍّ يتقدّمه بُعد بقيّة ، على أساس طبقة « الراست » ، فيما يمثّل ، على هذه الطبقة ، شخصيّة الألحان التى من جنس (النّهاوند) .

٢ – متوالية تأليفيّة ، يكون فيها مجموع حَدّى الطّرفين مُساوياً ضعف مقدار الحَدّ الأوسَط زائداً جُزءاً واحداً ، على أقل الأعداد المفروضة ، ومثاله بتوالى الحدود :



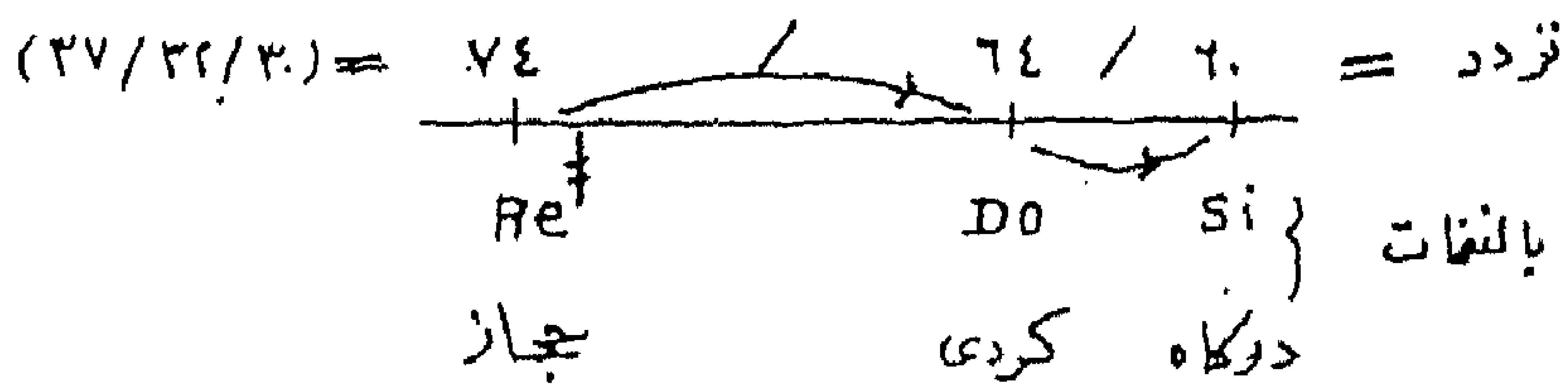
وهو اجتماعُ بُعدٍ طنينيّ يليه بُعد بقيّةٍ طرَفاً أثقل ، على الأساس (سى **Si**) ، وهى طبقةُ « الدوكاه » ، فيما يُمثّل فى الألحان ، على هذه الطبقة ، الجنسَ المنكّس ، المُسمّى اصطلاحاً (كُردِى) .

غير أنه متى أُضيف هذا إلى ذاك ، على الأساس (لا **La**) ، وهو « الراست » ، كان الحادثُ من اجتماعِهما على هذه الطبقة ، الجنسَ ذا الأربعة النّغم ، المسمّى اصطلاحاً (نهاوند) ، بتوالى الحدود :



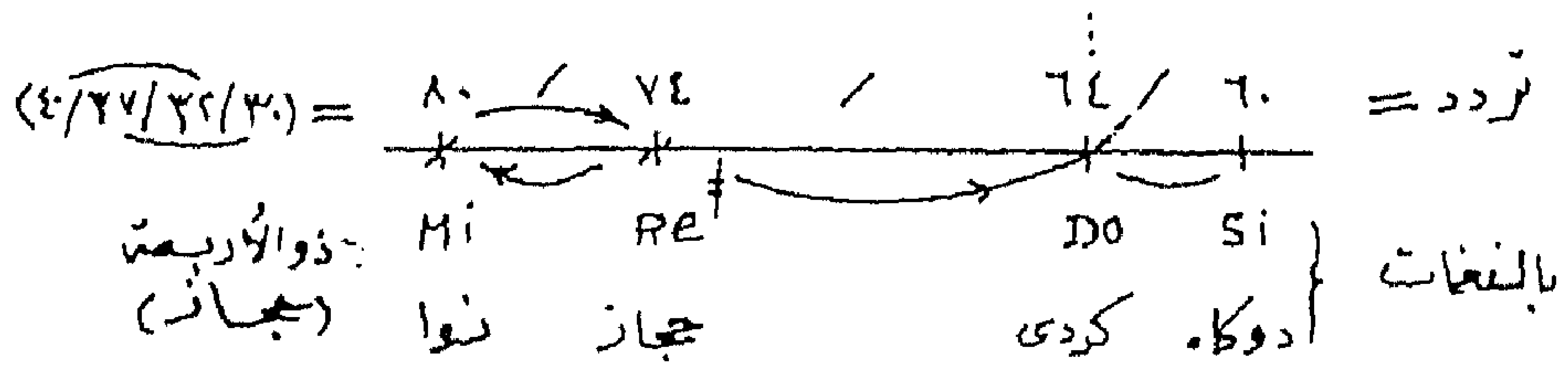
وهذا الجنسُ ، فى المتوالية التأليفيّة بنسبة الحدود (٣٦/٣٢/٣٠/٢٧) ، يكون فيه مجموع حدّى الطّرفين مُساويًا مجموع حدّى الوسطين زائدًا جُزءًا واحدًا ، على أقلّ الأعداد المتواليةِ فرضًا .

٣ – متوالية تأليفيّة ، يكون فيها مجموع حدّى الطرفين ، على أقلّ الأعداد فرضًا ، مساويًا ضعف الحدّ الأوسَط مضافًا إلى تفاضل ما بين حدّى النسبة الأعظم على الأصغر ، ومثاله بتوالى الحدود :



وهو اجتماع بُعدٍ طنينىّ زائد ، يليه إلى الجهة الأثقل بُعد بقيّة ، على أساس تمديد نغمة « سى Si » ، وهى طبقة « الدّوكاه » ، ويخرج من هذه المُتوالية هيئة الجنس اللّين غير المنتظم ، المُسمّى اصطلاحًا (حجاز) .

٤ – متوالية تأليفيّة ، يكون فيها مجموع حدّى الطّرفين أنقصَ من ضعف الحدّ الأوسط بمقدار زيادة تفاضل ما بين حدّى النسبة الأعظم على الأصغَر ، ومثالُه تكملة جنس (الحجاز) من الثانية إلى الرّابعة التامّة ، بتوالى الحُدود (٤٠/٣٧/٣٢) :



والأجناسُ اللحنيّة جميعًا ، إنما يُنظَر فى مُلاءَمات النَّغم فيها عن طريق العِلاقة بين أطرافِ كلٍّ منها فى متواليتين كلٌّ منهما بثلاثة نغم ، فإذا لم يُستكمل على هذا الوجه لزِم أن يُنظَر في العِلاقة بين تفاضُل ما بين حُدودِها الأربعة ، بحيث لا يجوز أن يزيد تفاضُل ما بين حدَّى أعظم النِّسب فيه على مجموع تفاضل حدود النِّسبتين الأُخرَييْن ، على أقلِّ الأعداد المفروضة .

ونحنُ فقد استَوْفينا بإزاء كلٍّ من الأجناس اللحنيّة ، ما هو بإزائه فى أشهرِ طبقاتِه التى تُؤخَذ فيها الألحان ، ليرجعَ الناظرُ إليها ، وفيما عَدا ذلك ، فإن أكثَر مُناسَبات المُتواليات التأليفيّة ، إنّما تظهر بانطلاقٍ فى المُتتابِعات الصوتيّة وأصناف الاتّفاقات .

* * *

• مُتَيَّم الهشاميّة

Motayam - al Hichamigaht;

(أوائل القرن الثالث هـ) Lady Singer

مُتيّم ، جاريةُ علىّ بن هشام [1] ، أحَدِ أمراءِ المأمون وقُوّاده ، تولّى له حَرْبَ بابكَ الخَرْمىّ ، ثم غضبَ عليه فقتله سنة ٢١٧هـ ، ومُتيّم من مُولّدات البَصْرة ، وبها نشأت وتأدّبت ، وهى من تخريج بَذْل الصّغير جاريته ، وكانت قبلاً لِلُبانةَ بنتِ عبد اللّه ، صاحبِ مَراكب الرّشيد ، فاشتراها علىُّ بن هشام ، فنقلَتْ عن أكابرِ المُغنّين من طبقة إبراهيم الموصلىّ وابنهِ إسحاق ، فازدادَتْ معرفةً ، وكانت حسَنة الوجه ولها طبعٌ قوىّ فى الغناءِ ، وهى أمّ ولَدِ علىٍّ بن هشام جميعًا .

قال أبو الفَرج الأصفهانىّ ، بإسناده الخبرَ إلى محمّد بن الحسَن الكاتب ، أنّ الحُسَيْن بنَ يحيَى بن أكثَمَ حدّثه عن الحسَن بن إبراهيم بن رباح قال :

سألتُ عبدَ اللّه بن العبّاس الربيعىّ : مَن أحسَنُ صَنْعةً فى الغناء ، ممّن أدركتَ ؟ قال : إسحاق بن إبراهيم الموصلىّ ، ثم عَلّويةَ المُغنّى ، ثم مُتيَّم ، قلتُ : ثم مَن ؟ قال : أنا ، فعجِبتُ من تقديمه مُتيَّم على نفسه ، فقال : الحَقُّ أحَقُّ أن يُتّبَع ، فما أُحسِنُ أن أصنعَ كما صنعَتْ مُتيّمُ فى لَحْنها [2] :

فَلا زِلْنَ حَسْرىٰ ظُلّعًا لِم حَمَلْنَها * إلى بلَدٍ ناءٍ قَليلِ الأصادِقِ

وقال عبدُ اللّه بنُ المُعتَزّ ، عن محمّد بن إبراهيمَ قُرَيصٍ الجِراحىّ المُغنّى ، أنّ الحسَنَ بن أحمَد المعروف بأبى عبد اللّه الهشامىّ قال :

---

(١) انظر: « الأغانى » ج ٧/٢٩٣ – أخبار مُتيَّم – و ج ١٢/١٥٤

(٢) صوتٌ من المائة المُختارة ، لمتيّم ، ولحنهُ رملٌ بالبنصر – « الأغانى » ج ٧/٢٨٠

لمّا تُوفِّيَ عليُّ بن هِشام عُتِقتْ مُتيّمُ ، وكان المأمونُ يبعَثُ إليها فتجيئهُ فتُغنّيه ، فلمّا خرَج المُعتصم إلى سُرّ مَن رأى أرسل إليها فأشخصّها وأنزلَها داراً كانت تُسَمّى الدِّمشقيّ ، وكانت تستأذِنه في الدّخولِ إلى بغدادَ لتزورَ ولَدها ، ثم ضمَّها إلى جواريه ، لمّا خرجَتْ قلَمُ ، وهي جاريةٌ كانت أيضًا لعليِّ بنِ هِشام .

قال : وكان المأمونُ سأَل عليَّ بنَ هِشام أن يهَبَ له مُتَيّم ، وكان بغنائها مُعجَبًا ، فدفَعه ، ولم يكُنْ له منها ولد ، فلمّا ألحّ عليه المأمونُ في طلَبِها ، حرَصَ عليُّ بن هِشام أن تَعْلَق منه ، حتى ولدَتْ ويئسَ المأمونُ منها ، فكانَ سبَبًا في غضَبهِ عليه ، فلمّا واتَتْه الفُرصة قَتَله .

قال : وحكَى عليُّ بن محمد الهشاميّ ، قال :

أُهدِيَ إلى عليّ بن هشامٍ برذَوْنٌ أشهبُ قرطاسيّ (١) ، وكان في النّهاية من الحُسْنِ والفراهَة ، وكان إسحاقُ الموصليّ يشتهيه ، وعرَض لعليٍّ في طلبهِ فلم يرضَ ، فسارَ إليه إسحاقُ يومًا ، بعد أن صنعَتْ مُتيّمٌ لحنها في :

فَلا زِلْنَ حَسْرىٰ (٢) ظُلّعًا لِم حَمَلْنَها * إلى بلَدٍ ناءٍ قَليلِ الأصادِقِ
ولا ذنبَ لِي أن قلتُ إذ نحنُ جِيرَةٌ * أثيبِي بوُدٍّ قبلَ إحدَى البَوائقِ

عَروضُه من الطّويل ، وهو أحدُ الأصواتِ المائة المُختارة ، والغناءُ في اللّحن المختار لمُتيّم مولاةُ عليّ بن هشام ، ولحنُه رمَلٌ بالبنصَر ، وهو من الأرمال النّادِرة .

---

(١) « القِرطاسِيّ » : الأبيض الصافيّ .

(٢) قوله : « فلا زلنَ حَسْرىٰ ظُلّعًا ..... » دعاءٌ بالحَسْرة والظَّلع على الإبل ، أي بالإجهاد والعَرَج ، لأنها ظعنت بها وأبعدتها عنه .

فلمّا جلسَ إسحاقُ احتبسَهُ عليٌّ بن هِشام ، وبَعث إلى مُتيّم بأن تجعَل هذا الصّوتَ فى صدر غنائِها ، ففعلَتْ ، وطربَ إسحاقُ طربًا شديدًا ، وجعَل يستردُّه منها وهى تستوفِيه ، وإسحاقُ يصغَى إليها ويتفهّمَ الصّوتَ حتى صَحّ له ، ثم قال لعلِىّ : كيف حالُ البرذَوْن الأشهَب ؟ قال : على ما عهدتَ من حُسنِه وفراهتِه ، فقال إسحاقُ : إنى واللّهِ أخذتُ الصّوتَ ، فاختَرْ منّى الآن خلّةً من اثنَتَيْن ، إمّا أن طِبْتَ لى نَفْسًا به و حمَلْتنِى عليه ، وإمّا فأدْعِى واللّهِ أنّ هذا الصّوتَ لِى ، وقد أخذتهُ ، أفتُراكَ تقول : إنه لِمُتيّم ، وأقولُ : إنه لِى ، فيُؤخَذ بقولك ؟ فقال علىّ : لا واللّهِ ما أظُنُّ هذا ولا أراهُ ، يا غلام ، قُدِ البرذَوْن إلى منزِل أبى محمّدٍ ، بسرجِه ولجامِه ، لا بارك اللّهُ له فيه .

قال أبو الفَرج الأصفهانىّ : أخبرنى أحمدُ بن جعفَر جحظة ، قال : حدّثنى مَيْمونُ بن هارون قال :

مرّت مُتيّمُ فى نسوةٍ ، بقَصْر علىّ بن هِشام ، بعد أن قُتِل ، فلمّا رأت بابه مُغلقًا لا أنيسَ عليه ، وقد عَلاهُ التّرابُ والغُبْرة ، وقفَتْ عليه وتمثّلت :

يا منزِلاً لم تَبْلَ أطلالُهُ * حاشا لأطلالِكَ أن تَبْلىٰ
قد كان لِى فيك هَوًى مرّةً * غَيّبهُ التُّرْبُ وما مُلاّ
فصِرتُ أبكِى جاهدًا فَقْدهُ * عند ادّكارِى حيثُما حَلاّ
فالعيشُ أولَى ما بكَاهُ الفَتىٰ * لا بُدّ للمَحْزونِ أن يَسْلىٰ

ثم بكَتْ حتى سقطَتْ من قامتِها ، فحُمِلتْ تتهادَىٰ بين يدَى امرأتين حتى جاوزَت الموضع .

ولمُتيّم ، سوى ذلك الصّوت المختار ، عدّةُ أصواتٍ أُخَر ، منها فى شعر عُمَر بن أبى ربيعة ، فى إيقاع الثقيل الثانى :

لَيتَ هنداً أبحزتنا ما تعدْ   وشفَتْ أنفُسَنا ممّا تجدْ
واستبدَّتْ مرّةً واحِدةً   إنّما العاجِزُ مَن لا يستبدّ

* * *

• المُتساوِى الثلاثىّ — Double time Equally - by Rest; Rhythm.

اسمُ جنسٍ فى الإيقاعات ، من رُتبة المُفصّل الثانى ، ذو الزّمانَيْن والفاصِلة ، ممّا يكون فيه زمانان متساوِيان فى الحَركات الثلاث الأول ، ثم فاصلةٌ مُساوية مجموع ذَيْنك الزّمانين .

وهذا الجنسُ ، يخرجُ منه دَوْر إيقاعٍ (الثقِيل الأول) ، ثم خفيفه (١) .

* * *

• المُتفاضِل الثلاثِى — Double time Revers - by Rest; Rhyth.

اسم هيئةٍ فى تأليف الأزمنة من رُتبة المُفصّل الثانى ، يكون فيها أحَدُ زمانَى الدّور أعظَم أو أصغَر من الآخَر ، ثم يليهما فاصلةٌ زمانها مُساوٍ مجموعَ ذَيْنك الزّمانين ، وهى جنسان :

المُتفاضِل الثلاثى الأوّل ، وهو الذى يتقدم فيه أصغر الزّمانين على الأعظم ، ودور هذا الجنس يعرف عند القُدماء باسم (الثقيل الثانى) (٢) ، والخفيف منه ويسمّونه : (الماخُورىّ) (٣) .

---

(١) انظر : (الثقيل الأول) – وخفيفَه .

(٢) انظر : (الثقيل الثانى) – وانظر : (ماخورىّ) ، وهو خفيفُ الثقيل الثانى .

(٣) النظر : (ماخورىّ) ، وهو خفيفُ الثقيل الثانى .

ثم المتفاضِل الثلاثى الثانى ، وهو ما يتقدّم فيه أعظم الزّمانين على الأصغر ، ودور الإيقاع فى هذا الجنس يسمّيه العَرب (الرّمَل) [1] ، ولهُ خفيفٌ من جنسِه ، أو من رُتبة المفصّل الأوّل ذِى الزمان الواحد ، نقرةٌ وفاصلتها ضعفها فى كلّ دور .

* * *

• المُتّفقات — Harmonic Notes.

المُتّفقات ، يُراد بها النّغمُ التى يمكن أن تُرتّب فى أصنافٍ من التراكيب المُتّفقة بالمَزْج أو عن طريق النّقلات البعيدةِ المَدىٰ بين أطرافها ، فى أبعادٍ عظمىٰ أو وسطىٰ فتبدُو أنها على هذا الوجه أخَصّ من الترتيب المتوالِى ، وهذه إنما تُؤخذ أبعادها من أوائل سِلسلة النسب العدديّة ، ممّا يلِى ذى الكُلّ بنسبة الحدّين (١/٢) على أوجهٍ من الاتفاقات [2] .

* * *

• المتواليات — Progressions

جمع مُتوالية ، وهى الأعداد الدالّة على النّغم تباعًا ، صعودًا أو هبوطًا ، على التوالى ، وهى أربعة أصناف :

١ – متوالية عدديّة : — Numeral

وهى التى أعدادها تؤلّف تباعًا على الترتيب من الأعظم إلى الأصغر ، أو بالعكس ، بفرض أنّ كلاً من هذه الأعداد بحيالِ نغمةٍ تختلف عن الأُخرىٰ ، فى التمديد ، عُلوّا أو هبوطًا ، ومثاله بنسبة الأعداد المتوالية تباعًا بالحدود : (٤/٥/٦) ، بتوالى النغمات (دو . مى . صول) .

---

(١) انظر : (رَمَل) – وانظُر : (خفيف الرّمَل) .

(٢) انظر : (اتفاقات) – وانظر : (الأبعاد الصوتية) .

٢ – متوالية توافقيّة : **Agreememt**

وهى الأعداد المتوالية على عكس الترتيب العددىّ تباعًا ، ومثاله بتوالى الحدود (١٠/١٢/١٥) ، بتوالى النغمات : (مى ، صول ، سى) .

٣ – متوالية هندسيّة **Geometrical**

وهى الأعداد المرتّبة تباعًا بالقياس إلى نسبةٍ واحدة بعينها ، ومثاله بتوالى الحدود : (١٦/٢٠/٢٥) بتضعيف النسبة (٤/٥) .

٤ – متوالية تأليفية : **Harmony**

وهى أصناف المتواليات التى تتألف أعدادها بتوالى نسَبٍ محدودة مختلفة الترتيب ، بحيث يدلّ كلّ منها على نغمةٍ بعينها ، بالحساب ، ومثاله بتوالى الحدود: (٥/٦/٨) ، بتوالى النغمات : Do Sol Mi

* * *

● مَثْلث Mathleth; 2nd String - Lute.

المَثْلث بالتسكين : اسمُ الوتر الثانى فى آلةِ العُود العربىّ قديمًا ، ذِى الأربعة الأوتار ، وسُمِّى « المَثْلث لأنّ المتقدّمين كانوا يقيسُون أقطارِ الأوتار بطاقاتٍ من الحريرِ الإبريسمِ المَجْدول ، فكان وتر المَثْلث مثلُ وثُلث غِلَظِ وتر « المَثْنَى » .

ويقابل وترَ المثلث فى العُود عند المُحدّثين الآن ، فى التسوية المعهودة له ، وتَر « العُشيران » ممّا يلى الأوّل الأثقل المُسمّىٰ « يكاه » (١) .

* * *

---

(١) انظر : (بَمّ) – وانظر : (عُود عربىّ قديم) .

• مَثْنَى Mathna; 3rd String - Lute.

المَثْنَى بالتسكين ، اسمُ الوتَر الثالث فى العُود العربىّ القديم ، الرُّباعىّ الأوتار ، وهو أعلىٰ طبقةً من المَثْلَث بمقدار بُعد رابعةٍ تامّة ، ويبدو أن تسميته « المَثْنَى » ترجع إلى أنه كان مَثْنوىّ القُوىٰ بالنسبة لطاقات المَثْلَث ، من الحرير المَجدول ، والقدماءُ كانوا يسمُّون نغمة مُطلقه « العِماد » ، أى التى يعتمد عليها الضّارب والمُغنِّى ، من حيث هى طبقةٌ وسطىٰ بين الحِدّة والثِّقل (١) .

ويُقابِل المَثْنَى فى العُود الخُماسىّ الأوتار عند المحدثين الآن وتر « الدُّوكاه » ، بفرض أن وتَر البَمّ هو المُسمّى الآن اصطلاحًا « يكاه » ، وكِلاهما الأوّل فى الترتيب .

* * *

• مجاز Passing Note; Relation.

المجازُ ، بمعنًى وسيلة العُبور أو الوَصْل بين ما تقدّم وما تأخّر ، وهو اصطلاحٌ فى المُوسيقىٰ ، بإزاءِ نغمةٍ تجعل فى نهاية الدّور الأوّل لتكون مجازًا إلى أوّل الدّور الثانى ، فيلتقِيان جميعًا فى نظمٍ واحدٍ من دُورين ، إمّا من جنسٍ واحد أو مختلفين ، غير أنّ المألوفَ عند القُدماء أنّ اللّحنَ ينظمهُ دورُ إيقاع بعَيْنه ، ولذلك فليست كلّ أدوارِ الإيقاعات يُجعل لها مَجازات ، فهذه إنما تكون أكثر ذلك فى خفيفِ الرّمَل ، وفى الثقيل الثانى وخفيفه .

---

(١) انظر : (عماد) .

ومثالُه فى إيقاع الثقيل الثانى (٦/٤) ، ثلاثةُ أدوارٍ تنتهى بدَور الأصل :



وقلّ أن تُجعل فى الألحان التى فى إيقاع الرّمَل والثقيلِ الأوّل مجازاتٌ بين الأدوار لكونها تتميّز بطُول فواصِل ما بين الأدوار المتكرّرة .

* * *

• مَجرى الجنس Guiding; Tonic Tone.

المَجرىٰ فى اللُّغة والشعر ، حَركةُ الحَرف ، وهى كذلك فى الموسيقىٰ ، طريقُ النّغمة المُميّزة لجنسِ اللّحن ، وهو اصطِلاحٌ قديم أطلقَهُ إسحاق بن إبراهيم الموصلىّ المتوفى سنة ٢٣٥هـ ، عند تجنيس الأصوات المائة المُختارة من الأغانى ، للرّشيد والواثق ، على الوجهِ الذى رُويت به الألحانُ فى كتابِ (الأغانى) ، لأبِى الفرَج الأصفهانىّ (١) .

والمرادُ بالمجرىٰ ، على مَذهب إسحاق ، نغمتان ، تخرجان من دستانَى الوسطىٰ والبنصر ، فى التسوية المشهورة للعُود قديمًا ، والوسطىٰ هُنا ، يعنِى بها « وسطى العرَب » ، وهى ثالثةُ الجنس القوِىّ المُستقيم المسمَّى الآن اصطِلاحًا : (راست Rast) .

---

(١) انظر : « المُوجَز فى شرح مصطلحات الأغانى » – طبع القاهرة سنة ١٩٧٩م .

فقد كان العودُ يُرتَّب فيه أربعة دساتين أصلِيَّة ، وهى :

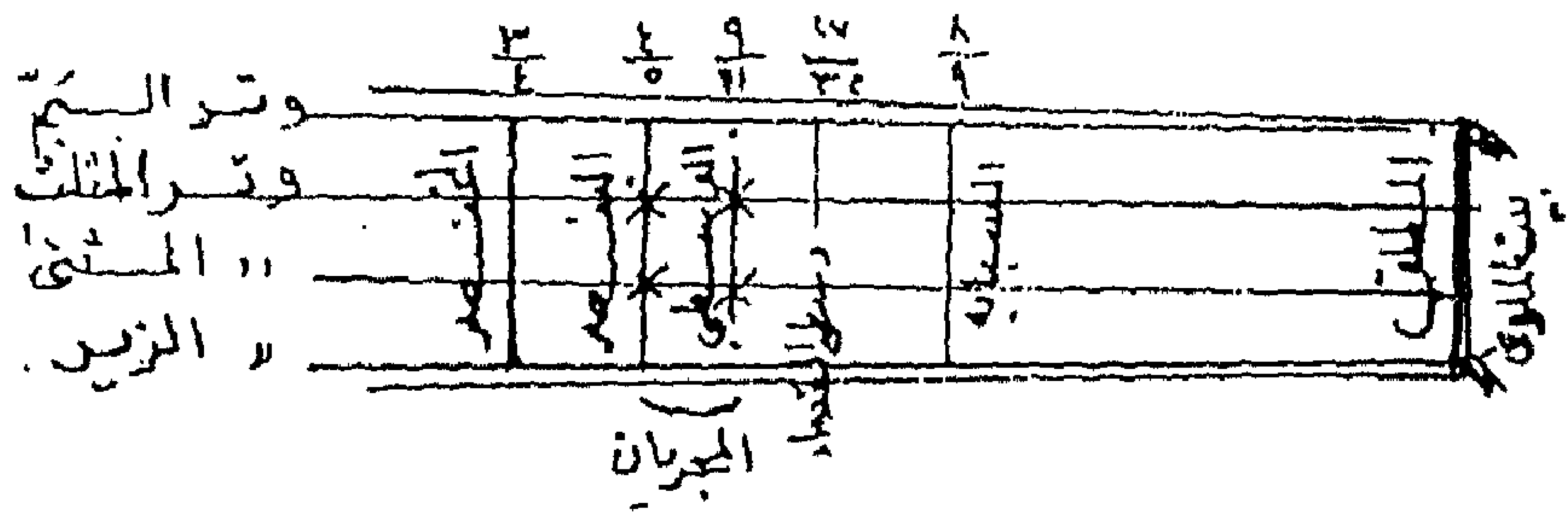
١ - المُطلَق ، وهو أيضًا دستان الخِنصر ، فى الوتر الأعلى فى الترتيب .

٢ - السبّابة ، وهو مشدودٌ على بُعدٍ طنينيٍّ ممّا يلِى المُطلَق إلى جهة الحِدَّة .

٣ - الوسطىٰ ، ويعنِى بها « وسطىٰ زلزل » ، على بُعدٍ مُجنّبٍ فوق السّبابة .

٤ - البنصر ، وهو مشدودٌ على بعد طنينيٍّ ممّا يلى السبابة .

يلى هذه دستان (الخنصر) ، ونغمتُه هى بعينها نغمة المُطلق فى الوتر الذى يليه ، من أسفل فى الترتيب ، على هذا الوجه .



فقوله : « مُطلق فى مَجرى البنصر » يعنِى به نغمَ الجنسِ ذى المَدّتين ، على أساس مُطلق الوتَر ، وفى مَجرى دستان البنصر ، وهو ما يُعرف فى وقتنا هذا اصطلاحًا بجنس (العجم أو الچهاركاه) .

وقوله : مُطلَقٌ فى مجرى الوسطىٰ ، يريد به نغَم الجنس القوىِّ المستقيم ، على أساس مطلق الوَتر ، ومجراهُ نغمةُ الوسطىٰ وهو ما يعرفه المحدثون الآن باسم جنس (الرّاست) .

والأمرُ كذلك ، فيما إذا قيل : « بالسبّابة فى مَجرى البنصَر »

أو : « بالسبابة فى مجرى الوُسطىٰ » .

فهذان هما النوعُ الثانى من كلّ واحدٍ من جنسَى الأصل ، وهما (النّهاوند) ثانى أنواع ذى المدّتين ، ثم (البياتى) ثانى أنواع جنس (الراست) .

وأيضًا كذلك ، فيما إذا قيل : « بالبنصر فى مَجراها »

أو : « بالوسطىٰ فى مجراها » .

فهذان هما النوعُ الثالث ، من كلّ واحدٍ من جنسى الأصل ، أحدهما الأوّلُ هو جنس (الكُردِى) ثالث أنواع ذِى المدتين ، والآخَرُ هو جنسُ (السِّيكاه) أو (العِراق) ، وكلاهما النّوع الثالث من أنواع الجنس القوى المُستقيم [1] .

* * *

• مجلِس أفروز Majles Aphrouze; Mode

اسمُ هيئةٍ لحنيّةٍ من فصيلة (الرّاسْت) على طبقة « يكاه » ، وهى بعَيْنها تحويل طريقة مقام (راست أصول) المسمّى (راست[2] شرقى) على بُردة « اليكاه » فكِلاهُما واحدٌ مع اختلافِ الطبقة .

* * *

(١) انظر : (تجنِيسات الألحان) .

(١) انظر : (راست شرقى) .

• مُجنّب راست الذّيل Mojannab Rast el Zayl; Mode - Moorish

وقد يُقال : مُجنّب الذّيل ، اسمٌ اصطِلاحيّ يُستَعمل فى المغرِب وتُونس لهيئةٍ لحنيّة ، فيما يُسمُّونه : الطّبوع ، فيقال : « طبع مجنّب الذّيل » ، يقلّدون به مقام (سُوزناك) عند المَشارِقة ، على أساس بُردة « الراست » .

وقد يُستعملونه كذلك مُحوّلاً على « اليَكاه » بذاتِ التسمية دون تغيير ، مع مُراعاةِ أنّ الألحانَ التى من فصيلة (الرّاست) تُعدّ مُحدَثه فى بلاد المَغرب وتُونس ، لأنّ العُودَ المغربىّ القديم [1] لم تكن فيه دساتين مُجنّباتِ السبّابة ، حيث كانوا يستعملون (الچهاركاه أو العَجم) بديلاً عن جنسِ (الرّاسْت) عند أهل المَشرق .

وفى كتاب (مؤتمر الموسيقَى سنة ١٩٦٩) :

« قِيل إنه فرعٌ من الذّيل ، ومجنّب الذّيل يندمج فى نوبة (الحِجاز) ، والاندِماج مُناسِب » .

وفى كتاب (مؤتمر الموسيقىٰ سنة ١٩٣٢) [٢] :

« طبع راست الذيل » يقابله مقام (الچهاركاه) ، ومُجنّب الذّيل ، ويُسمّى الآن : « برَانى راست الذّيل » يقابله مقام (النوا أثر) ... » .

* * *

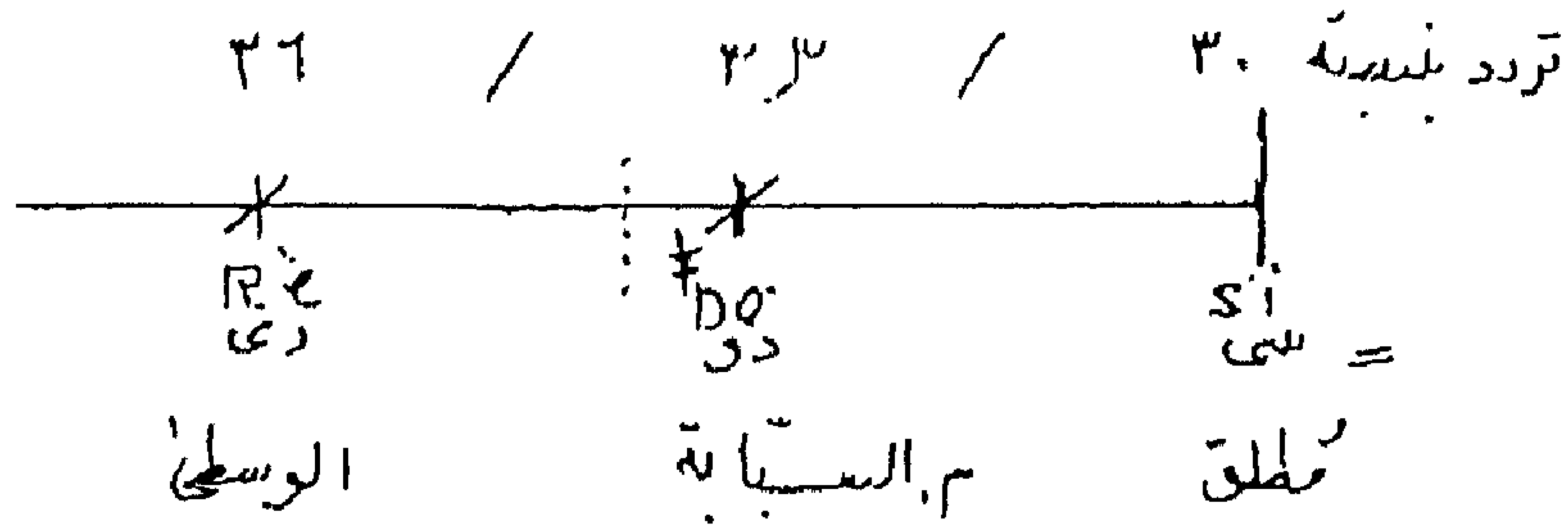
(١) انظر : مخطوط (النّغمات الثمان) رقم (٤٩٨) - فنون جميلة بدار الكتب المصرية ، وانظر رقم (٤٩٩) نسخة بخط مغربىّ .

(٢) انظر : محضر الجلسة السابعة عشرة ص / ١٥٩ - والأصحّ أن « برانى راست الذيل » ليس هو « مُجنّب الذيل » تماماً .

• مجنّب السبّابة
Aside Index Fret

يعني دستان مجنّب سبّابة الوتر ، على بُعد إرخاءٍ منه ، فهو من مُطلق الوتر على بُعدٍ مجنّبٍ ، مساوٍ قريبًا من ثلاثة أرباع البُعد الطنينىّ ، ونسبته بدليل العَدد الذى عليه نغمةُ مطلق الوتر أو نغمـةُ سبّابته .

فنسبة دستان مُجنب السبّابة من الوتر الذى نغمة مُطلقه على قياس النغمة « صول Sol » مساوٍ نسبة (١٢/١٣) من طول الوتر ، وكذلك نسبة هذا البُعد متى كانت وسَطًا بين نغمتى مُطلق الوتر ووُسطاهُ الصغرى' ، كما فى المتوالية بنسبة الحدود (١٠/١١/١٢) ، على الأساس (سى Si) :



* * *

• مُجنّب الوتر
Mojannab; Fret; Semi Tone

المُجنّب ، والجمع « مُجنّبات » ، من الأسماء الموضوعة للدساتين التكميليّة فى ذوات الأوتار ، كالعُود والطُّنبور ، وهى ، بتسمياتها المعهودة ، بالعُود أخصّ من الطّنبور ، حيث كانت تُوضَع إلى جانب الدّساتين الرئيسيّة .

وأوّل الدساتين التى وُصِفت باسم « المُجنّب » ، هو الدستان الذى وُضِع على بُعدِ بقيةٍ من المُطلق ، بينه وبين دستان السبّابة فى العُود (١) ، حيث كان القُدماءُ من العَرب لا يستعملون النّغم التى بين مُطلَقات الأوتار وسبّاباتها ، اكتفاءً بالدّساتين الأربعة الأصليّة ، وهى (المُطلقُ والسبّابة والوسطىٰ والبنصَر) ، على الوجه الذى به تَمّ تجنيسُ الألحان على مذهب إسحاق الموصلىّ ، كما رُوِيت فى كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانىّ .

أطوال ١٠٠

$\frac{243}{256}$ $\frac{8}{9}$

السبّم
المثلث
المثنىٰ
الزّير
بقيّة

(ترتيب القدماء منذ القرن الثالث إلى السادس للهجرة

فأمّا المتوسّطون فى القرن السابع الهجرى : فقد وضعوا بجواره إلى قريب من مُطلَق الوتر دستانًا آخَر ، كانوا يسمُّونه (الزّائد) ، وهو على بُعد بقيّةٍ ليّنةٍ من نغمةِ المُطلّق ، لضرورة استِعماله فى بعض الأجناس الليّنة التى ظهرت وقتئذٍ .

* * *

(١) انظر : (بقيّة) – وانظر : (الزائد) .

• مُجنّب الوسطى – (الوسطى القديمة)   Old Middle Fret

اسمٌ آخَر لدِستان « الوسطَى القديمة » ، على مَذهب الفارابيّ [1] وابنِ سينا ، ، بفرض أنه بمثابة المُجنّب لدِستان الوسطىٰ ، التى تعرف باسم « وسطىٰ زلزل » فيقوم مقام الوسطى « القديمة » .

والصحيحُ أنّ « الوسطى القديمة » إنما تقوم فى تجنيس الألحان مقام دستان « البنصر » ، فأمّا « الوسطىٰ » بالحقيقة فهى وسطَى العرَب ، المعروفة باسم « وسطى زلزل » ، وهى ثالثة جنس (الراست) .

فأما مُجنّب الوسطى القديمة ، متى وُجد فى العُود فهو ما يقع على بُعد إرخاءٍ أسفل من الوسطى القديمة أصلاً ، بحيث يمكن أن يكون بينه وبين مُجنّب السّبابة بُعد بقيّة .

* * *

• مَحبُوبة – (جارية المُتوكّل)   Mahboubat; Poetess & Singer Motawackel Caliphate

(القرن الثالث هـ)

ت . حوالى ٨٨٣م   " 232 / 247 Hij"

محبوبة جارية المُتوكّل فى الدّولة العباسيّة ، وهى من الشّواعرِ المتأدّبات حسَنة الوجه ، مطبُوعةٌ على الشعر والغناءِ ، إلاّ أنها بالشّعرِ أخصّ من الغناء ، لا تكاد فضلُ الشاعرة تتقدّمها ، وكانت أجمَل من فضلٍ وأعَفّ ، ملَكها المُتوكّل صغيرة لا تزال بِكْرًا ، أهداها إليه عبدُ اللّه بن طاهرِ ، فى جُملة أربع مئة وصيفة ، وبقيتْ بَعده مُدّةً ، فما طمع فيها أحد .

---

(١) انظر : (الموسيقى الكبير) – للفارابى – وانظر : « الوسطى القديمة » .

قال أبو الفَرج (١) : أخبرنى جعفرُ بن قُدامَة قال : حدّثنى علىّ بن يحيَى المُنجّم ، قال :

كان المُتوكّل يأنَس بابنِ الجَهْم الشّاعر لا يكتمهُ شيئًا من سِرّه مع حرَمِه ، فقال له يومًا : إنّى دخلتُ على قبيحةَ فوجدتُها قد كتبَتْ اسمِى على خدِّها بغاليةٍ (٢) ، فلاَ واللّهِ ما رأيتُ شيئًا أحسَنَ من سَوادِ تلك الغاليةِ على بياضِ ذلك الخَدّ ، فقُلْ فى هذا شيئًا ، وكانت محبوبةُ تسمع الكلامَ من وَراءِ سِتْر ، فدَعا علىُّ بن الجَهْم بدواةٍ ، فإلىٰ أن أتَوْهُ بها ، قالت مَحبُوبة على البديهة (٣) .

وكاتبةٍ بالمِسْك فى الخَدّ جعفَرا * بنفسى مخَطُّ المِسْكِ من حيث أثّرَا
لئن كتبَتْ فى الخدّ سَطْرًا بكفّها * لقد أودعَتْ قلبى من الحُبّ أسْطُرا
فيا مَنْ لِمملُوكٍ لِملْك يمينه * مُطيعٍ لهُ فيمَا أسَرّ وأظْهَرا
ويا مَنْ مُناهَا فى السّريرة جعفرٌ * سقَى اللّهُ من سُقْيا ثناياكِ جَعْفَرا

قال : وبقىَ علىُّ بنُ الجَهْم واجِمًا لا ينطِقُ بحرفٍ ، وأمرَ المُتوكّلُ بالأبياتِ فبُعِثَ بها إلى عريب ، وأمرَ أن تغنِّى فيما .

قال أبو الفَرج : أخبرنى جعفرُ بن قُدامةَ قال : حدّثنى ابنُ خُرداذْبةَ قال : حدّثنى علىُّ بن الجَهْم قال :

---

(١) « الأغانى » ج ٢٢/٢٠٠ – طبع الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة .

(٢) « الغالية » : صنف من طيب المِسك .

(٣) قال أبو الفرج : « الشعر لمحبوبة شاعرة المتوكّل ، والغناءُ لعَرِيب خفيفُ رمَل مُطلَق .

كنتُ يومًا عند المُتوكّل ، وهو يشربُ ونحنُ بين يديه ، فدفَع إلى محبوبةٍ تُفاحةً مُغلّفةً ، فقبّلَتْها وانصرفت عن حَضْرته إلى الموضع الذى كانت تجلس فيه إذا شرب ، ثم خرجت جاريةٌ لها ومعها رقعةٌ فدفعتها إلى المتوكّل فقرأها ، وضحكَ ضحكًا شديدًا ، ثم رمَى بها إلينا ، فقرأناها ، وإذا فيها :

يا طيبَ تُفاحَةٍ خلَوْتُ بها * تُشعِل نارَ الهوىٰ على كبِدِى
أبكِى إليها وأشتكِى دَنَفِى * وما أُلاقِى من شِدّه الكَمَدِ
لو أنّ تفاحَةً بكَتْ لبكَتْ * من رحمتِى هذهِ التى بيَدِى
إن كُنتِ لا ترحمِينَ ما لقِيتْ * نفسِى من الجَهْد فارحمِى جسَدِى

قال : فواللّهِ ما بقِيَ أحدٌ إلاّ استَظْرفها واسْتَمْلحَها ، وأمرَ المُتوكّل أن يُغنّى فى هذا الشعر صوتٌ يشربُ عليه بقيّة يومه .

قال أبو الفَرج ، بإسنادِه الخبرَ إلى جعفرَ بن قُدامة عن علىّ بن يحيَى المُنجّم :

إنّ جوارىَ المُتوكّل تفرَّقنَ بعدَ قَتْله ، فصار إلى وصيفٍ عدّة منهنّ ، وأخذَ محبوبةَ فيمن أخَذ ، فاصطبَح يومًا وأمرَ بإحضار جوارىَ المُتوكّل ، فأُحضِرْن ، عليهنّ الثيابُ الملَوّنةُ والمُذهبّةُ والحُلِىّ ، وقد تَزيَّن وتعطّرنَ ؛ إلاّ مَحبُوبة ، فإنها جاءَت مَرْهاءَ مُتسَلِّبة (١) ، عليها ثيابٌ غيرُ فاخِرةٍ حُزنًا على المُتوكّل ، فغنّى الجوارِى جميعًا ، وشربنَ ، وطربَ وصيفٌ وشرِب ، ثم قال لها : يا مَحبُوبة غنّى ، فأخذت العُود وغنّت وهى تبكِى ، وتقول :

---

(١) « مَرهاءَ متسلّبة » : أى غير مُكتحلة تلبس لباسَ الحدَاد .

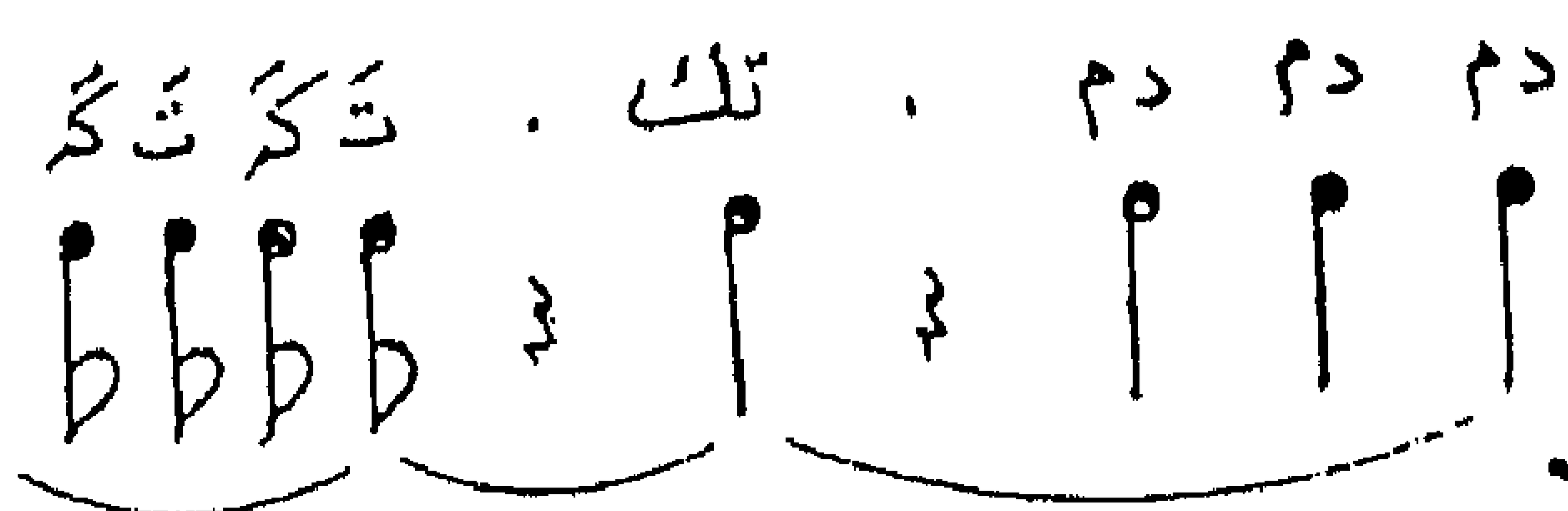
أيُّ عـــــيشٍ يطِـيـبُ لِـى * لا أرىٰ فـيـه جـعـفـرا
ملِـكًا قـد رأتـه عَـيْـ * ـنِـى قـتـيـلاً مُـعَـفَّـرا
كلُّ مَـن كـان ذا هُـيـا * مٍ وحُـزنٍ فـقـد بَـرا
غـيـرُ مـحـبـوبـةَ التى * لـو تـرىٰ الموتَ يُـشـتـرىٰ
لاشـتـرتْـهُ بـمِـلْـكِـهـا * كـلُّ هـذا لـتُـقْـبَـرا
إنّ مَـوْتَ الـكـئـيـبِ أصـ * ـلَـحُ مـن أن يُـعَـمَّـرا

فاشتدّ ذلك على وصيفٍ ، وهَمَّ بقَتْلها ، وكان بُغًا حاضِراً فاستَوْهَبَها منه ، فوهَبها له ، فأعتَقَها ، وأمرَ بإخراجِها ، وأن تكون بحيثُ تختارُ من البِلاد ، فخرجَت من سُرَّ مَن رأىٰ إلى بغدادَ ، وأُخملَتْ ذكرها بقيّةَ عُمرِها .

* * *

• مُحجّر تركى **Mohajjer Turkish; Rhythm.**

اسمُ ضربٍ فى الإيقاعات ، زمانُ دورِه (٤/٨) ، يوقّعونه بتوالى النقرات [١] :



(١) انظر : كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة) سنة ١٩٣٢م .

وعليه كثيرٌ من المُوشّحات ، منها فى مقام (العجَم) موشح أوّله :

* هـبّـت ريـاحُ المحـبّـــة *

وهذا الإيقاع هو بعَيْنه أُصول (مخمّس عَربى [1] ٤/٨) ، بتحريك آخِره ، فى « المحجّر التركى » ، وكلاهُما ضربٌ مُستَحدث يخرجُ من الإيقاع الأصل المسمّى عند العرَب قديمًا : « الثقيل الأوّل » .

* * *

• مُحجّل — Muhajjal Rhythm.

اسمُ ضربٍ قديم ، فى الإيقاعات المُركّبة ، مهجورُ الاستعمال ، زمانُ دوره (٥٦/٤) ، كان يستعملهُ القدماءُ [2] المتوسطّون فى القرن التاسع الهجرى .

* * *

• محَصور بالبنصر — Mahsour - by Ring Finger Genus.

المحصُور بالبنصر ، اصطلاحٌ قديم ، يُطلَق على التجنيس الذى كان يُؤخذ مؤسّسًا على دستان البنصر ، عندما كانت لا تُوجد فى آلةِ العُود دساتينُ فيما بين المُطلَق وبين السبّابة تقومُ مقامَ البنصر .

وهو شبيهٌ بما كان يُسمّى من التجنيسات ، على مَذهب إسحاق الموصلىّ قديمًا ، « بالبنصَر فى مَجراها » [3] .

* * *

---

(١) انظر : (مخمس عربى) – وانظر « الثقيل الأوّل » .

(٢) انظر : (الرسالة الفتحية) – لمحمد بن عبد الحميد اللاذقىّ – مخطوط رقم ١٢٠٦ مكتبه حلبى – ص / ٩٤ .

(٣) انظر : (بالبنصر فى مجراها) – وانظر : « كردى » – جنس .

• محمّد بن إبراهيم الجِراحِيّ Qorays - Mohammed - ibn Ibrhiem el Jirahiy Singer

... ... ٤٢٣ هـ
D. 936
... ... ٩٣٦ م

محمّد بن إبراهيمَ الجراحِيّ ، المعروف باسم : قُرَيص الجِراحِيّ ، ذكَرهُ ابنُ النّديم فى كتابه : (الفهرست) قال :

« كان فى جُملة أبى عَبدِ اللّه بن داوُدَ بنِ الجراحِىّ ، وهو من حُذّاق المُغنّين وعُلَمائهم ، وينبغى أن يكون فى طبقة جحظة ، أو بعده »[١] .

وفيه يقول جحظة :

أكَلْنا قُرَيصًا وغنّىٰ قُرَيصٌ فبِتْنا على شَرَفِ الفالجِ

قال أبو الفَرج : وله كتابٌ فى صناعة الغناءِ وأخبارِ المُغنّين لم يستكمله ، والذى خرج منه ألفُ وَرقة .

وأخبارُه فى كتاب (الأغانى) قليلة ومتفرقة ، ذكر له أبو الفرج صوتًا فى أخبار تَوْبة بن الحُميّر ، وليلىٰ الأخيَليّة ، وهو[٢] :

كأنّ فتَى الفِتيان تَوْبَةَ لم يُنِخْ قلائصَ يفحَصْنَ الحَصَا بالكَراكِرِ
ولم يَبْنِ أبرادًا عِتاقًا لفِتْيةٍ كِرامٍ ويرحَلْ قَبْلَ فَيْءِ الهَواجِرِ

---

(١) انظر : « الفهرست » لابن النّديم .

(٢) « الأغانى » ج ٢٢٨/١١ – طبع دار الكتب المصرية .

وقوله : « يفحصن الحَصَا » : أى يمهّدنَهُ بصدورهنّ .

ولحنُه من الثقيل الأول ، لمحمّد بن إبراهيمَ الجراحِيّ ، من خاصّ صنعتِه وغنائه .

وله أيضًا صوتٌ في شعر سعيد بن حُمَيد ، يعتذر فيه لفَضْل الشاعرة ، وهو[1] :

تظنُّون أنِّي قد تبدّلتُ بعدَكُمُ بديلاً وبعضُ الظّنّ إثمٌ ومُنكَرُ
إذا كان قلبي في يديكِ رَهينةً فكيفَ بلا قلبٍ أُصافِي وأَهجُرُ

ولحنُه في هذين البَيْتين لمحمّد قُرَيص الجِراحِيّ خفيفُ رمَل .

* * *

● محمد بن أحمد الأنصارى الأشبيلى (أبو بكر) Abo Backr - Mohammed ibn Ahmed el Ansariy el Achpieliy; "Poet"

ت . ح ٥٤٤ هـ
= ١١٤٩م
D. 1149

أبو بكر محمّد بن أحمد بن محمد الأنصارِيّ الأشبِيلِيّ ، المعروفُ بالأبيض ، من كبار وشّاحِي الأندلس وشعرائها ، كان واسعَ الخيال كثيرَ التصرّف ، جَسُورًا شجاعًا ، هجّاءً ، قال عنه صاحبُ « نفح الطّيب »[2] :

سُئِل أبو بكر محمد بن أحمد الأنصاريّ عن لُغةٍ فعجز عن الجواب ، في محضرٍ من الناس فخجلَ ، فأقسمَ أن يُقيّد رِجلَيْه بقَيْدٍ من الحديد ، لا ينزعه حتى يحفَظ كتابَ « الغريب المُصنّف » في فِقه اللُّغة ، فاتّفق أن دخلَتْ عليه أُمُّه ، وهو في تلك الحال فارتاعَتْ ، فقال :

---

(١) « الأغاني » ج ١٥٨/١٨ – طبع الهيئة المصرية العامّة للكِتاب .

(٢) « نفح الطيب » ج ٢ / ٢٨٦ – طبع القاهرة – المطبعة الأزهرية .

رِيعَتْ عجُوزِى أن رأتنِى لابسًا * حَلَق الحديدِ ومثلُ ذاكَ يَرُوع
قالت جُننتَ فقلتُ بل هى همّةٌ * هى عُنصرُ العلياءِ واليُنْبوعُ
سَنَّ الفرَزْدقُ سُنّةً فتبِعتُها * إنى لِما سَنَّ الكرامُ تَبُوعُ

ذكر له لسانُ الدين بن الخطيب عدداً من الموشّحات ، غير أنها جميعًا تكاد تكون مجهولةً ولم يتنَبّهْ إليها المَشارِقةُ ، ولم يبقَ منها غير مُوشَّح واحدٌ (١) :

ما لَذَّ لِى * شُربُ راحِ * على رياضِ الأقاحِ
لولا هضِيمُ * الوِشاحِ * إذا انثنىٰ فى الصّباحِ

مائسَ القَدٍّ

أوفى الأصِيلْ * أضحىٰ يقولْ * مَا للشَّمُولْ

لطمَتْ خَدّى

وللشَّمالْ * هَبّتْ فمَالْ * غُصنُ اعتِدالْ

ضَمّهُ بُردِى

ولا يزَالْ * فى كلّ حَالٌ * يرجُو الوِصَالْ

وهو فى الصّدٍّ

وكان قد هجا الزُّبيرَ المُلثَّم ، أميرَ المُرابطين بقُرطبة ، وأطالَ حتى أفحشَ فأمرَ بقَتْلِه .

* * *

---

(١) انظر : « جيش التوشيح » – طبع تونس – ص / ٤٦ ، ٢٣٤ – وهذا الموشح به كثير من الارتباك ، ، وقد أخرجناهُ كذلك بقدر المستطاع – وانظر : « المقتطف من أزاهير الطُّرَف » لابن سعيد الأندلسى ، ص / ٢٥٧ – التحقيق .

• محمّد بن أحمد بن يحيَى المكّيّ Mohammed ibn Ahmed ibn Yahya el Maekkiy Singer.

(القرن الرابع هـ) 4th Cen. Hij

محمّد بن أحمد بن يحيَى المكىّ ، المُغنّى المُرتجِل ، آخِرُ أولادِ يحيَى المكّىّ ، ممّن لحِقهم أبو الفرج الأصفهانىّ .

قال أبو الفرج ، فى أخبار يحيَى المكّى (١) .

« ... وبقِى يحيَى المكّىّ بالعِراق هو وولَدُه يخدمون الخُلفاءَ إلى أن انقرضُوا ، وكان آخِرهُم محمّد بن أحمد بن يحيى المكّىّ ، وكان يغنّى مُرتجِلاً ، ويحضر مجلسَ المُعتمِد باللّه مع المُغنّين ، فيُوقّع بقضيبٍ على دَواةٍ ، ولقِيَهُ جماعةٌ من أصحابنا ، وأخذَ عنه جماعةٌ ممّن أدركنا من عجائزِ المُغنّيات ، ومنهم قُمريّةُ العَمْريّة ، وكانت أمَّ ولدٍ لعَمرو بن بانَة ، وممّن أدركَهُ من أصحابنا جحظةُ الطُّنبورِىّ ، وقد كتَبْنا عن يحيَى المكّىّ هذا حكاياتٍ حسَنةً من أخبار أهله » .

ونحنُ لم نجد له أصواتًا من غنائِه خاصّةً ؛ لأنه كان يُغنّى ألحان أبيهِ أحمَد وألحانَ جَدّه يحيَى المكّىّ .

* * *

(١) « الأغانى » ج ٦ / ١٧٣ – طبع دار الكتب المصرية .

• محمّد بن أحمد الذّهَبىّ (ابن الصباح) - ibn el Sappah, Mohammed ibn Ahmed el Thahabiy; Musicain& Literary

..... ٧٤٨ هـ

ابنُ الصّبـاح ، مـحـمّد بن مـحـمـد بن أحـمـد الذّهبىّ ، صـاحبُ الأُرجـوزة التى عنوانها : « أبواب نهايةِ الطّالب والـمَطلوب » كُتبتْ سنة ٨٤٧ هـ ، أوّلها بعد البَسْملة :

« ... يقـول (١) العبدُ الفقـير إلى اللّه تعالىٰ محمّد بن أحمَـد الذَّهبىّ ، عُرِف فى الجزيرة ابنَ الصّباح ، إذْ فنّ الموسيقا يفتـقـر إلى نغمات وضُروب ، فبـيّنتُ ذلك فى كـتـابى هذا وصـرّحتُ به من نـغـمـاتٍ وضُروب ، وجـعلتُـهـا أبوابَ نهـاية الطّالب والـمَطْلوب ، فأوّلُ ما نذكُر النّغماتُ ودوائرُ الضُّروب ، واللّـهِ الـمُوفّـق :

رَاسْـتٌ عـراقٌ أوازْهُـمـا نـيـروزُ * فرعـاهُـمـا بَـيْـنهـمَـا مَـرْكـوزُ

ورِزْفكَـنْـدُ أصـفَـهان شَـهْـنازِىّ * من الـمَثـانِى ناطِـقٌ فى السّـازِ ..... »

* * *

---

(١) عن رقم ٥٠٦ فنون جميلة – بدار الكتب المصرية – بالتصوير عن رقم (٢١٣٠) مكتبة أحمد الثالث بالأستانة – من صفحة ٦٦ إلى ٧٧ ، ثم شرحَ النغماتِ من صفحة ٧٧ إلى ٨٣ ، ثم فصل لأحمد الجفانىّ ، تلميذ صفىّ الدّين العَوّاد – صفحة ٨٤ – مجموعة رقم (٢) .

ومنها نسخة بمكتبة بودليان رقم (Ousely – ١٠٢ ، من ١ إلى ١١) .

• محمّد بن أحمد الخوارِزمىّ Mohammed ibn Ahmed el Khawarizmiy

ت – ٣٨٧ هـ

= ٩٩٧ م D. 997

أبو عبد اللّه محمد بن أحمد بن يوسف الخوارِزمى ، صاحب كتاب (مفاتيح العلوم) ، أقدم موسوعةٍ عربيّة فى العلوم العقلية والنقلية ، والفنون بأنواعها ، ألّفه لأبِى الحسَن عُبَيد اللّه بن أحمد العتبىّ ، وجعله فى مقالتين [١] :

الأولىٰ ، فى النّحو والشعر وعلم الكلام والأخبار ، وتقع فى ٥٢ فصلاً .

والثانية ، فى المنطق والطّب والهندسة والفلك والكيمياء ، والموسيقىٰ .

وقد ذكَر فى ذلك أكثر مُصطلحاتها الفنيّة إلى عهده ، فالكتاب مرجع هامّ من الناحية التاريخية فى الموسيقىٰ خاصّة .

* * *

(١) طبع هذا الكتاب لأوّل مرة فى ليدن Lydin ، بإشراف المستشرق « فان فلوتن » سنة ١٨٩٥م .

● محمد بن إسحاق النديم الورّاق Mohammed ibn Eshaq el Nadiem; Stationer & Writer

ت . ٣٨٥ هـ

= ٩٩٥ م D. 995

محمّد بن أبى يعقوب إسحاق النّديم الورّاق ، صاحبُ كتاب (الفهرست) (١) ، وهو من الكتب الجامعة فى اللّغة والشّعر والفلسفة والفقه ، والفنُون وشتى العلُوم التى كانت إلى قريب من أواخر القرن الرّابع ، وفيه أسماءُ كثير من أصحاب المُوسيقى إلى عهده ، ذكرَهم فى كتابه ، كما ذكَر الأصواتَ المختارةَ من الكتاب المَنسُوب إلى إسحاق بن إبراهيم الموصلىّ .

* * *

● محمد بن إسماعيل بن عُمَر شهاب الدين Shahab el Dien, Mohammed ibn Esmaiyl ibn Omar; Literary,Poet

..... - ١٢٧٤ هـ

..... - ١٨٥٧ م D. 1857

شهابُ الدِّين محمّد بن إسماعيل بن عُمَر المصرىّ ، أصلُه من مكة ، ثم رحلَ إلى مصرَ وتعلّم بالأزهَر على الشيخ العَروسىّ ، والشيخ حسَن العطّار ، وبَرع فى الأدب والشّعر ، وكان مُصحّحًا بالمطبعةِ الأميريّة فى بُولاق ، ثم انقطع للكتابة ، وله ديوان شِعر رتّبهُ على حرُوف المُعجَم طبع سنة ١٢٧٧هـ .

وهو صاحبُ مجموعةِ الموشّحات المشرقيّة ، المعروفة باسم « سفينة المُلْك ونفيسة الفُلْك » ، ألّفها سنة ١٢٥٩هـ ، وطبعَتْ أوّل طبعةٍ على الحجَر سنة ١٢٧٣هـ ، وقد رتّبها فى ثلاثة أقسام :

---

(١) انظر : (الفهرست) لابن النّديم .

أوّلها فى الـمُوشّحات الـمَعرُوفة عند المشـارقة منذ القرن التاسع عشر وما قبـلَـهُ ، فى مصرَ والبلاد العَربيّة ، وقد جنّس نغم كلّ منها وميّزه بضَرْبه وإيقاعه .

والثانى ، فى الرّقائق من الأشعار الـمَنسُوبة إلى أصـحابها ، ثم فى أصناف من الـمَواليا الـمُستَظْرفة عند أهل الصناعة .

والثالث ، فى مُقتطفات أدَب الـمُنادَمة يليها فصـلٌ من كتاب « النُّزهة الـمُبهِجة فى تشحِيذ الأذهان والامزجه » ثم ختَمها بقَصيدتَيْـن فى المديح ، فبلغ عدد صفحاتها ٤٩٦ صـفـحة ، من القطع الصّـغير ، وتلك هى الـمَرجعُ الوحِيد فى إثبات نصوص الـمُوشّحات الشّرقية ، لم يطبع لها نظيرٌ آخر .

* * *

• محمّد بنُ الأشعَث الزُّهَرىّ Mohamed bn el Ashâath el Zuhariy;

"Poet & Singer - Elegant"

(القرن الثانى هـ) 2nd Cent. Hij

هو محمّد بن الأشعث بن نَجْوة الكاتب الكوفىّ ، أحدُ بنِى زُهرةَ ، من قُرَيش ، وكان من فِتيان أهل الكوفة وأُدبائهم وظرَفائهم ، يقول الشعر ويتـغـنّى فيـه ، وكان يألَفُ جوارِىَ ابنِ رامِين ، وله فيهنّ شعرٌ وغناءٌ ، أكثَرهُ فى « سَلاّمة الزّرقاء » ، ومن ذلك قوله :

أمسَى لسَلاّمةَ الزّرقاءِ فى كبدِى ... صَدْعٌ مقيمٌ طوالَ الدّهر والأبدِ
لا يستطيعُ صَناعُ القَوْم يشعَبهُ ... وكيف يُشعَب صَدْعُ الحُبّ فى الكبِدِ
إلاّ بوصْلِ التى من حُبّها انصدَعتْ ... تلك الصُّدوعُ من الأسقامِ والكَمدِ

(١) « الأغانى » ج ١٥ / ٥٦ – طبع دار الكتب المصرية .

ولحنُه من خفيف الثقيل الأوّل بالبنصَر .

قال أبو الفرج : نسختُ من كتاب هارونَ بنِ محمّد بن عبد الملك الزيّات ، ذكَر أنّ أبا أيّوب المَدينيّ حدّثه عن أحمد بن إبراهيمَ بن إسماعيلَ بن داودَ قال :

دخلَ ابنُ الأشعَثِ يومًا على ابنِ رامينَ ، فخرجَتْ إليه الزّرقاءُ ، فبينما هو يلقِي عليها إذا بَصُرَ بوصيفةٍ لها فأعجبَتْه فقال :

قُلْ لأُختِي التي أُحِبُّ رِضَاها أنت لِي فاعْلَميه ركنٌ شديدُ
إنّ لِي حاجةً إليكِ فقُولِي بين أُذْنِي وعاتقِي ما تُريدُ

ثم غنّى فيه رَمَلاً بالوسطى ، ففطِنتْ الزّرقاءُ لِما أرادَ فوهبَتْ له الوصيفة ، فخرجَ بها .

قال هارون : وحدّثني سليمان (١) المدينيّ ، قال : قال حمّادُ بن إسحاقَ عن أبيه ، إن مُعاذَ بن الطبيب قال :

أتيتُ ابنَ رامينَ ، وعنده جواريه : الزّرقاءُ وصَواحِباتها ، وعندهنّ فتًى حسَن الوجه ، نظيفَ الثياب ، عطِر الرّيح ، يلقِي عليهنّ ، فسألتُ عنه قيل لي : هذا محمّد ابن الأشعَث بن نجوةَ الزُّهَري ، فمضيتُ به إلى منزلِي وسألتُه المُقامَ ففعل ، وغنّيتُه أصواتًا من غناءِ أهل الحجاز ، فسألنِي أن أُلقِيهَا عليه ، فقلتُ : نَعم وكرامَةً ، على أن تُلقِيَ على أصواتًا من صنعتِكَ ألتذُّ بها وأقطع طريقِي بروايتها ، ثم أُطرِفُ أهلَ بلدِي بها ، فكان ممّا أخذتُه عنه :

---

(١) سليمان المدينى أبو أيوب ، المغنى .

صـــاحِ إنّـى عـــادَ لى مـــا ذَهَبـــا ... من هَـــوًى هـاجَ لـقـلـبى طـــرَبَـــا
أذكـــرَتْـنـى الـشـــوقَ ســـلاّمـــةُ أنْ ... لـم أكـنْ قـــضّـــيـتُ منهـــا أرَبَـــا
وإذا مـــا لامَ فـــيـــهـــا لائـمٌ ... زادَ فى قـلبى لـحُـــبّى عـــجَـــبَـــا
مـــن ذَواتِ الـــدَّلِّ لـــو دَبَّ عـــلـــى ... جِـــلْـــدِهـــا الـــذَّرُّ لأبـــدَىَ نَـــدبـــا

الشعرُ لمحمد بن الأشعث الزُّهَرى ، واللّحن له أيضًا فى إيقاع الثقيل الأول ، عن الهِشامىّ . ثم لحنُه من الرَّمَل فى شعره :

لـــيـــتَ مـــن طـــيَّـــر نـــومِـــى ... ردّ فـى عـــيـــنِـــى الـــمَـــنَـــامَـــا
أو شـــفَـى جـــســـمًـــا ســـقِـــيـمًـــا ... زادَهُ الـهـــجـــرُ سَـــقـــامَـــا
نـظـرَتْ عَـيـنِـى إلـيـــهـــا ... نـــظـــرةً هـــاجَـــتْ غَـــرامَـــا
تـركَـتْ قـــلـبِـــى حــــزِيـنًـــا ... بـهـــواهَـــا مُـــســـتَـهَـــامَـــا

* * *

• محمّد بن الحارث بن بشخْيَر Mohammed bn el Harith ibn Bashkhier, (Singer)

(القــرن الثــانى هـ) 2nd Cin. Hij

ت . حوالى سنة ٨٤٧م

محمّد بن الحارث بن بُشخَير (١) ، يُكنى أبا جعفر ، وأصلُه من الرىّ من أولاد المَرازِبة (٢) ، وكان الحارثُ بن بُشخَيْر أبوه ، من وُجوهِ القُوّاد ، رفيعَ القدر عند السلطان ، ولاّهُ الهادِى كُوَرَ الأهوازِ كلّها .

وكان محمّد بن الحارث يُغنّى فى أوّل أمره مُرتجلاً على معزَفة (٣) ، وكانت تُحمَل معه فى طريقه إلى دار الخِلافة ، فمرّ غُلامُه بها يومًا ، فقال قومٌ كانوا جلوسًا على الطّريق : مع هذا الغُلام مصيَدةُ فأر ، وقال بعضُهم : لا ، بل هِى معزفةُ محمّد ابن الحارِث ، فحلَف يومئذٍ بالطّلاق والعِتاق ألاّ يُغنّى على معزفةٍ أبدًا ، أنَفةً منه أن تُشبَّه بمصيدَةِ الفأر ، ثم لازمَ بعد ذلك إبراهيمَ بن المهدِىّ فوضعَ يدَه على العُود .

قال أبو الفَرج الأصفهانىّ : أخبرنى عيسَى بن الحُسَين الورّاق ، عن محمّد بن هارونَ الهاشمِىّ عن هِبة اللّه بن إبراهيم بن المهدِىّ ، قال (٤) :

---

(١) اختلفَ هذا الاسم ، فهو فى (الأغانى) – طبع بولاق « بشخير » ، وفى النُّسخ المطبوعة بدار الكتب المصرية : « بُسخنَّر » ، وهذا التصحيح كان بناءً على ما صحّحه الأستاذ الشنقيطى فى نسخته التى اعتمد عليها ، ونحن لم نشأ أن نأخذ بهذا التصويب ، لأنا نرجّحُ أن « بشخير » أصحّ ، فهى محرّفة بالتعريب عن « بشخوار » بالفارسيّة ، بمعنى « الباقى » .

(٢) « المَرازبة » : جمع مَرزُبان ، من ألقاب ملُوك الفُرس .

(٣) « المعزفة » : آلة من جنس (السنطير) ، والمعازِف جُملةُ تعريف يُطلق على ذوات الأوتار ، التى يُجعل فيها كلّ وترٍ بإزاء نغمةٍ بعينها من النغم الأساسيّة ، فى طبقاتها الثلاث .

(٤) « الأغانى » ج ١٧٦/٢٣ – طبع الهيئة العامّة للكتاب .

كان المأمونُ قد ألزمَ أبى رجلاً ينقُل إليه كلّ ما يسمعه من لفظٍ ، جِدا أو هَزْلاً ، ثم لم يثِقْ به فألزَمهُ مكانه محمّد بن الحارث بن بُشخَيْر ، فقال له : أيها الأمير ، قُل ما شئتَ واصنَعْ ما أحبَبْتَ ، فواللّه لا بلّغتُ عنكَ إلاّ ما تحبّ ، وطالَتْ صُحبَته له ، حتى أمِنَه وأنِسَ به ، وكان محمّدٌ يُغنّى بمِعزفةٍ ، فنقلَه أبى إلى العُود ، وواظبَ عليه حتى حذِقه ، وكان سريعَ الأخذ .

قال : وأخبرنى جعفرُ بن قُدامة ، عن علىّ بن يحيَى ، أنّ إسحاقَ غنّى بحضرةِ الواثِق لحنَه ، من الثقيل الأوّل ، فى شعر ذِى الرُّمّة (١) :

ذكرتُك إذ مرّتْ بنا أمّ شادنٍ * أمامَ المَطايَا تشرئبُّ وتسنَحُ
من المُؤلّفاتِ الرّملَ أدماءُ حُرّةٌ * شعاعُ الضُّحىٰ فى مَتْنِها يتوضّحُ

فأمَره الواثقُ أن يلقِيَهُ على الجَوارِى ، فقال إسحاق : لا يستطيع الجَوارِى أن يأخذونه منّى ، ولكن يحضُر محمّد بن الحارث فيأخُذه منّى ، ثم يُعِيده على الجوارى ، فأُحضر محمّد بن الحارث وألقاهُ عليه إسحاقُ فأخَذهُ ، وطرَحه على الجَوارِى .

وكان محمّد بن الحارث قليلَ الصّنعة ، ولكنّه كان يأخذُ الغِناءَ فيروِيه أحسَن رواية ، وله من غنائِه وصنعتِه :

ألاَ يا حمامات اللِّوىٰ عُدْنَ عَوْدَةً * فإنّى إلى أصواتِكُنّ حزِينُ
فعُدنَ فلمّا عُدْنَ كِدْنَ يُمِتْنَنِى * وكِدْتُ بأسرارِى لهُنّ أُبِينُ
دعَوْن بترِدادِ الهَدِيرِ كأنّما * سُقِينَ حُمَيّا أو بهُنّ جُنونُ
فلم تَرَ عينِى مِثلَهُنّ حمائمًا * بكَيْنَ ولم تدمَعْ لهنّ عُيونُ

---

(١) « الأغانى » ج ١٢/٥٠ – طبع دار الكتب المصرية – وانظر ج ٥/٢٣٢

الشعر لأعرابىّ ، وقيل إنه لابنِ الدُّمَينة ، والغناءُ لمحمّد بن الحارث بن بشخَيْر ، خفيفُ رمَلٍ بالوسطىٰ .

وقال العتابى (١) : حدّثنى شَرْوين المُغنّى المَذارِىّ ، أنّ صنعةَ محمّد بنِ الحارثِ بلغت عشرة أصواتٍ ، وأنه أخذَها كلَّها عنه ، وأنّ منها فى طريقة الرّمَل ، أحسَنُ ما صَنعهُ ، وهو :

أيا مَن دعانى فلبَّيْتُه ... ببَذْلِ الهَوىٰ وهو لا يَبذُلُ
يُدلُّ علىَّ بحبِّى له ... فمَنْ ذاكَ يفعَلُ ما يَفعلُ

ولحنُ محمّد بن الحارثِ فى هذا الصّوت رمَل مُطلَق ، وفيه ليزيدَ حوراءَ ، ثقيلٌ أوّل .

* * *

● محمد بن الحسَن (ابن الطّحان) Ibn 'ut Tahhan; Mohammed - ibn al Hasan; Singer & Musician

.... ٤٦٠ هـ

.... ١٠٦٨م

أبو الحسَن محمّد بن الحسَن ، المعروف بابن الطحّان ، من أكابر المُغنّين المصريّين فى عهد الدولة العَلَويّة ، ذكَرهُ ابنُ سعيد (٢) ، قال :

« ذكر القُرطبىّ أنه كان آيةً فى صناعة التّلحين ، وأن أكثَر التلاحين المصريّة من صنعته ، ووجدتُ ذِكرهُ فى رُوزنامج المُحَادثة للشريف محمد بن الحسَن الأفساسىّ ، يقول : غَنَّيْتُ لابن الطحّان بمصر فى صنعتِه ، وشاهدتُه بمصرَ عند دخولى فيها

(١) « الأغانى » ج ١٧٨/٢٣ – طبع الهيئة العامّة للكتاب .

(٢) صاحب كتاب (المُغرِب فى حُلِى المَغرب) .

آخر سنة ٤٤٩هـ ، وكان شيخًا جميل البزّة يركب أتانًا من الحُمُر المِصرية المُسرّجة بالحُلِى ، وبين يدَيْه مملوك ، وله تقدُّمٌ عند الوزير اليازورى ، وكان يُعلّم جوارِيَهُ الغناء ، وله كتابُ « جامع الفنون وسلوة المَحزُون » ، فى ذِكر الغناءِ والمُغنّين ... » .

ونحنُ لم نجد له ترجمة فى موضعٍ آخَر، وكتابُه فى الغِناء باسم : (حاوِى الفُنون وسَلْوةُ المَحزُون) (١) ، جعله فى مقالتين ، الأُولىٰ فى الصّناعة النظرية ، وتشتمل على ثمانين بابًا ، والثانية فى الصناعة العملِيّة ، وتحتوى عشرين بابًا ، وهو نسخةٌ وحيدة ناقِصةٌ من أولها ، وآخِرُها صفحة رقم (١٠٩) بدون تاريخ ، تنتهى بقوله : « ... ثم كتاب حاوِى الفنون وسَلْوةِ المحزون ، والحمدُ للّه والمانّ به على كلِّ حُرٍّ وعَبْد ، وصلّى اللّه على محمّدٍ وآلِه وسلّم تسليمًا ، حسبُنَا اللّهُ ونعمَ الوكيل » .

وهذا الكتاب هو الوحِيد فى تراث المُوسيقىٰ فى القرن الخامِس للهجرة ، غير أنه يحتاجُ إلى جَهْدٍ وافرٍ مع المعرفة التامّة باصطِلاحات المُوسيقَى فى الأزمنة الغابرة منذ الجاهليّة إلى القرنِ الرّابع للهجرة .

* * *

---

(١) رقم ٥٣٩ فنون جميلة ، بدار الكتب والوثائق المصرية ، فى مجلّد بقلم نسخ قديم مضبوط بالحركات ، وبه ترقيع وتقطيع فى ١١١ ورقة .

ومما يلى صفحة ١٠٩ الصفحات ١١٠ و ١١١ و ١١٢ بها أشعارٌ وحكايةُ عيسَى بن أكثَم مع المأمون .

• محمّد بن حمزة الوصيف المغنّى Mohammed ibn Hamzat - el Wasief;
(وجه القرعة) "Singer"
(القرن الثانى هـ) 2nd Cen. Hij.

هو محمد بنُ محمّد بن حمزة بن نصير الوَصِيف ، مَوْلى المنصُور ، يُكنَى أبا جعفر، ويُلقّب « وَجْه القَرْعه » ، أحدُ المغنّين الحُذّاق الضُّرّاب الرُّواة ، أخذ الغناءَ عن إبراهيمَ الموصليّ وطبقته ، وكان حسَن الأداءِ طيِّبَ الصّوت ، لا علّة فيه إلاّ أنه كان إذا غنّى الهزَج خاصّةً خرجَ عن الإيقاع لسببٍ لا يُعرف ، وإن تعرّضَ للحنَيْن فى جنسٍ من الأجناس فلا يصحّ له بتّةً (١) .

قال أبو الفرج الأصفهانيّ : ذكَر محمّدُ بنُ الحسَن الكاتب ، أنّ إسحاقَ بنَ محمّدٍ الهاشِميّ حدّثه ، عن أبيه :

إنه شَهد إسحاقَ بن إبراهيم الموصليّ عند عمِّه هارونَ بنِ عيسَى ، وعنده محمّدُ بن الحسَن بن مُصعَب قال : فأتانا محمّد بن حمزةَ ، وجهُ القرعة ، فسُرّ به عمّى ، وكان شرِسَ الخُلُق أبيَّ النّفس ، فكان إذا سُئلَ الغناءَ أبَى ، وإذا أُمسِكَ عنه كان هو المُبتدِئُ به ، فأمسكْنا عنه ، حتى طلبَ العُودَ ، فأُتِى به ، فغنّى لحنَ إسحاق ابن إبراهيمَ المَوْصليّ (٢) :

---

(١) « الأغانى » ج ١٥/٣٥٦ – طبع دار الكتب المصرية – وانظر « الوافى بالوفيات » ٣/٢٧ وقوله عن علة الخروج عن الإيقاع فى الهزَج وفى الألحان المتجانسة فى الأسلوب ، فإن هذه إنما تتأتّى عن قصور فى تصور القسمة على الإيقاع ، ولا يصحّ فى ذلك إلاّ أصحابُ هيئة الصيغة والتلحين ، أمّا المغنّون الحفَظة أصحاب الأداء فإنهم كثيرًا ما يخطئون .

(٢) الغناء فى هذا الشعر لإسحاق بن إبراهيم الموصليّ ، ولحنه فى إيقاع الثقيل الأوّل ، يبدو أنه أراد أن يعارض به لحنَ مالكٍ بن أبى السَّمح فى صوته : « علّل القومَ يشربُوا » .

مَــرَّ بــى ســــــــرْبُ ظِبــاءٍ * رائحــــاتٍ من قُــــبــاءِ
زُمَــرًا نـحــوَ الــمُـــصَــلّىٰ * يـتَـمــشَّـيــنَ حِــذائِـى

وكان يُجيده ، ممّا جعل إسحاقَ يشرب ويستعِيدُهُ الصّوت ، ثم قال له : أحسنتَ يا غُلام ! هذا اللّحنُ لِي ، وهَا أنت تتقدّمنِي فيه .

قال : وحدّثنى إسحاقُ الهاشمِىّ ، عن أبيه ، قال :

كُنّا فى البُستان ، المعروف ببستانَ خالصٍ النّصرانىّ ، ببغداد ، ومعنا محمّد ابنُ حمزةَ وجهُ القَرْعة ، وهو يُغنّينا (١) .

يــا دارُ أقــفَــر رَسْـمُـهــا * بين الـمُـحــصَّبِ والحَـجُـونِ
يـا بُـسْـرُ إنّـى فــاعــلِـمِى * واللَّـهِ مــجــتــهِـداً يَـمــينِـى

فإذا برجلٍ راكبٍ على حمارٍ يؤمُّنا ، وهو يصيح : أحسنتَ يا أبا جعفر ، أحسنتَ واللَّهِ ، فقُلنا : اصْعَد ، فصعَد ، ثم أسفَر اللّثام عن وجهِهِ ، فإذا هو مُخارِقٌ المُغنّى ، فقال : يا أبا جعفَر ، أعِدْ علىَّ صوتَك ، فأعادَهُ وشربَ رِطلاً من شَرابنا ، وقال : لولا أنّي مَدعُوٌّ للخلِيفة لأقمتُ عندكم ، واستمعتُ هذا الغِناءَ الذى هو أحسَنُ من الزّهر غِبَّ المطَر .

* * *

(١) انظر هذا الصوت فى : « الأغانى » ج ٣/٣٢٩ – طبع دار الكتب .

● محمد بن زكريا الرّازى (أبو بكر) Abo Backr, Mohammed ibn Zakariya el Raziy; Physican.

٢٥١ – ٣٢٠ هـ
٨٦٥ – ٩٣٢ م
D. about 932 Hij

أبو بكرٍ مُحمّد زكريّا الرّازِىّ ، الطبيبُ الفيلسوف ، الذى يسمِّيه الإفرنج Razes ، صاحبُ كتاب (الحاوِى فى الطِّبّ) ، أكبر موسوعةٍ طبيّة تُرجمت [1] إلى اللاّتينية سنة ١٢٧٩م ، وله فى الفلسفةِ رسائلَ تُعرف باسمه ، ومنها ما هو فى العلم الإلهىّ ، وكان يَرى أنّ أقدم المبادئ هى : اللّهُ والنّفسُ والهيُولىُّ والمكانُ والزّمان ، فيما كان القدماءُ يعرّفونه باسم : « المبادِئُ الخَمْسين فى وُجودِ الكَوْن » ، وهو ينكِر إدخالَ البراهينَ العقليّة فى العقائِد ، بدعوىٰ عدم إِمكان التوفيق تمامًا بين الفَلْسفةِ والدِّين .

وذكر لهُ المستشرق هـ . ج فارمر Farmer ، فى كتابه « مصادر الموسيقى العربيّة » ، نقلاً عن ابن أبى صَيْبعة ، أنه كان يضرِب بالعُود فى صِباهُ ، وأنّ له كتابًا باسم : « فى جُمَل الموسيقى » [2] .

* * *

(١) ومن هذا الكتاب نسخة خطيّة فى المتحف البريطانى ، وأُخرى فى ميونخ .

(٢) انظر : « مصادر الموسيقى العربيّة » رقم (١٣٠) ، نقل ذلك عن كتاب « عيون الأنباء » – لابنِ أبى أُصَيْبعة .

• محمّد بن طَرْخان الفارابىّ - Mohammed' ibn Tarkhan Pharabiy; Pharabius
Philosopher.

...... ٣٣٩هـ
...... ٩٤١م D. 941

أبو نَصر . محمّد بن محمّد بن طَرْخان الفارابىّ (١) ، نسبةً إلى « فاراب » من بلاد خُراسان ، نشأ فى بلاد الشام وبغدادَ ، وهو كبارِ فلاسفة الإسلام ، درسَ عُلومَ الحكمة والمنطِق والرياضيّات والفلسفة ، والعلومَ الاجتماعيّة والسياسيّة وعُلومَ الطبيعة ، واللّغةَ والشّعرَ والمُوسيقى ، فكان يُلقّب : « أرِسطو الثانى » ، ولهُ مؤلّفاتٌ عديدة ، منها (٢) :

« القياس » ، ويسمّى « أنا لُوطيقا الأُولى » .

(البُرهان) ، ويسمّى « أنا لوطيقا الثانية » .

(المقولات العشر) .

(المدخَلُ إلى علوم المنطِق) .

(الحضارة) ، وهو عشرون مجلّداً .

(المدخَلُ إلى الهندَسة الوهميّة) – أىِ الفَراغيّة .

(السّماع الطبيعىّ) .

(السياسة المَدنيّة) ، ولعلّه أوّل كتابٍ من نوعه فى هذه المادّة .

(إحصاءُ العلوم) .

---

(١) انظر ترجمته فى : (طبقات الأطبّاء) لابن أبى أُصَيبعة ، وفى (ابن خُلّكان) ، وفى (أخبار العُلماء) .

(٢) انظر : « بروكلمان » ، وفهرست دار الكتب المصريّة .

وهنالك كتبٌ أُخرىٰ غيرُ هذه لم نرَ ما يَدعُو لذكرها هُنا ، ومن هذه كتابٌ فى الـمُوسيقَى يعدّ أعظَم وأكملَ كتابٍ من نوعِه باللُّغة العربيّة ، فيما أحاطَ بأنحاءِ المعرفة فى هذا العِلْم المتشعِّبِ الأطراف ، وهو كتاب : (الـمُوسِيقَى الكبير) (١) .

وهذا فقد قسَمه الـمُؤلفُ قسمين أو جُزءَين :

الجزءُ الأوّل فى : (الـمَدْخل إلى صِناعة الموسيقَىٰ) ، وجعله فى مقالتين :

المقالة الأولىٰ ، فى تعريفِ اسمِ اللّحن ودلالتِه ، وهيئاتِ أصحابِ الصّناعة ، من حيث صياغة اللّحن أو الأداء فيه ، ثم فى أصنافِ الألحان وغاياتها ، والارتياضِ العمليّ ، ثم قولٌ فى العِلْم النظريّ والتجرِبة العمليّة ، وفىَ مبادِئ البَراهين عند أصحابِ العلْم بالصناعة النظرية .

والمقالةُ الثانية منه ، فى الألحان الطبيعيّة للإنسان ، ومنزلةِ النّغم فيها ، وفى طبقاتِ ما بين أطرافِ النّغم ثِقلاً وحِدّة ، ثم فى إحصاءِ النّغم الطبيعيّة وقُواها ، وفيما بين الـمُتجانِسات منها ومقاديرِها وأبعادها وأجناسِ النّغم فيها . ثم فى القويّ واللّينِ منها ، ثم فى الـمَبادِئ النظريّة فى الصّناعة ، وختَم المقالَة بتعريف الكمَالاتِ العَشْر فى الألحان ، ثم فى أبعاد ما بين النّغمِ وتركيبِ نسبها ثم تحليلها .

والجزءُ الثانى ، فى : (صِناعة الموسيقىٰ) ، جعَله فى ثلاثةِ فُنون ، كلٌّ منها فى مقالتين .

والفنّ الأول منها فى (اسْطُقِسّاتِ (٢) صناعة الـمُوسيقىٰ) .

---

(١) وهذا الكتاب تم تحقيقه وشرحُه ، وطبع بالمؤسّسة العامة للتأليف والترجمة والنشر بوزارة الثقافة سنة ١٩٦٦م .

(٢) « اسطُقِس » : لفظ إغريقىّ قديم معرّب بمعنًى : « أصول » ، واحدها بالإنجليزية Stoek" .

فالمقالةُ الأُولىٰ منه ، تبدأ بالقول فى حدوث الصّوت والنّغم فى الأجسام ، ثم فى تفاضُلِ النّغم تبعًا لتفاضُل أسباب الحِدّة والثّقَل ، ثم مقاديرِ الأبعاد الصوتيّة بقسمةِ الوتر ، وتجربةِ المُتّفق والمتنافر من الأبعاد ، وتحديدِ مقاديرها بالقسمة على التّوالى من الأثقل إلى الأحَدّ ، ثم قولٌ فى رُتَبِ الأجناس وأصنافِها ، واللّينِ منها والقوىّ ، ثم المُلائمِ منها وغيرِ المُلائم من أجناس التأليف ، ثم ختَم ذلك بجَداولِ الأعدادِ الدالة على نغم الأجناس بأصنافها .

والمقالةُ الثانية ، تبدأ بالقَوْل فى الأبعادِ التى ينقسمُ بها الجنسُ ذو الأربعةِ نَغم ، ثم فى البُعدِ بين طرَفى الجمع التامّ ، وترتيبِ الأجناس بين طرفَى ذلك الجمع التامّ ، ثم فى الأسماءِ التى تلحَقُ ترتيبَ النّغم فى الجماعات التامّة ، ثم قولٌ فى الأبعاد المُتشابهة ، وفى الطبيعىّ من التمديدات الصوتيّة ثقلاً وحِدّة ، ثم فى تمزيجِ النّغم وخَلْط الأبعاد المختلفة التّمديدات ، ثم فى القَوْل عن أصناف الانتقالات وتسمياتها ، ثم ختَم ذلك بقولٍ فى أجناس الإيقاعات ، المُوصّل منها والمُفصّل ، ثم فى وصفِ آلةٍ لتجربة المُؤتلِف والمُختلِف من نغم الأجناس .

وأما الفنّ الثانى ، فهو فى الآلات المَشْهورة ، والنّغم المَحسُوسة منها) .

والمقالة الأُولىٰ منه تشمل القَوْل فى آلةِ العُود ، وعددِ النّغم وقُواها من الدساتين التى تحدّ النّغم من أوتارِه ، ثم فى مُلاءَمةِ النّغم الحادثة من دساتين السبّابة والوُسطَيانِ والبنصر والخنصر ، ثم فى التسويات المختلفة والمَعهودة فى العُود .

والمقالةُ الثانية ، قولٌ فى « الطُّنبورالبغدادىّ » ، ومطابقةِ نغمِه مع ما فى دساتين العُود ، ثم قولٌ « الطُّنبور الخراسانى » ، والتسوياتِ المُمكِنة فيه ، ثم فى المزاميرِ المُفردةِ والمُزاوَجةِ ، ثم قولٌ فى « السّرناى » [1] ، ومطابقةِ نغمِه فى آلة العُود ،

---

(١) « السّرناى » : هو المزمار الذى يُشبِه ما نسمّيه فى مصرَ المزمارَ البلدىّ أو التركىّ ممّا ينتهى مَخلصُه على اتّساعٍ أسطوانىّ فى نهايته .

ثم فى آلة « الرّباب » ، ومقابلة النّغم فيها مع الطُّنبور، ثم قولٌ أخيرٌ فى « المَعازِف »، وهى ذاتِ الأوتار المُطلقَة ، كَما فى آلة « القانون » .

وأما الفنّ الثالث ، فهو فى (تأليف الألحان الجُزئيّة) .

فالمقالةُ الأُولىٰ منه ، تختصّ بالتأليف فى الصّنف الأوّل ، من صِنفَى الألحان ، وهو الذى يعنِى النّغمَ على الإطلاق ، فقد وضّح أصنافَ الجماعات اللحنيّة فى جَداولَ لها مع مُلائماتها ومُنافِراتها ، ثم شرحَ مبادئَ الانتقالاتِ ومَبانىَ الألحان ، ثم أصنافَ النُّقلةِ على النّغم ، ثم يَختِم ذلك بقولٍ فى أصناف الإيقاعاتِ الجزئيّة ، المُفَصّلِ منها والمُوصّل ، وتسمياتها المشهورة قديماً .

والمقالةُ الثانيةُ منه ، تختصّ بالقول فى الصِّنف الثانى من صِنفَى الألحان ، وهى التى تختصّ بفُصول الأصواتِ الإنسانيّة التى تُقرن بحروفِ الأقاويل ، وما يُلائمها مع اقترانانها بأزمنةِ الإيقاعات ، ثم كيفيّةِ صناعةِ اللّحن واقتران النّغم بحروف القول ، وأصنافِ ذلك من الألحان المَمْلُوّةِ النّغم والفارِغة النّغم ، وكيفيّةُ توزيع النّغم على الحروف ، ثم قول فى الألحان التى تبدو مَخلُوطةً من تلك الفارغة النّغم ، وتلك المملوّة النّغم ، ثم شرحٌ فى فُصولِ الألحان ذواتِ الإيقاع واقتراناتها بأجزاءِ الأقاويل ، ثم فى مبادئ الألحانِ واستهْلالاتِها ونهاياتِها ومَجازاتِ أجزائها ، ثم ختَم ذلك بقولٍ فى تَزْيِينات الألحانِ بفصُولٍ من النّغم الانفعاليّة ، وفى غاياتِ الألحانِ ومَدْخلِها فى الإنسانيّة .

* * *

• محمّد بن عائشة

Mohammed ibn Aayishahte; Singer.

...... ١٢٥هـ

...... ٧٤٣م

D. about 743

هو محمّد بنُ عائشةَ ، المُغنِّى المدَنىّ ، ويُكنَى أبا جعفر (١) ، لم يكن يُعرَف اسمُ أبيه فنُسِب إلى أُمِّه عائشة ، مولاةِ كثيِّرِ بنِ الصَّلْت الكِندىّ ، إذ كان يُلازِمها صغيرًا ، فغلَبَ عليه اسمُ أُمِّه فلُقِّب به .

وهو من كِبار المُغنّين الأوائل فى القرن الثانى للهجرة ، أخَذَ الغناءَ عن معبَدٍ المُغنّى ومالكِ بن أبى السَّمْح ، ولم يَموُتا حتى سَاواهُما ، مع تقديمهِ لهما واعترافِه بفضلِهما .

وكان ابنُ عائشةَ حسَن الوَجْه طيّبَ الصّوت يفتِن كلَّ مَن سمِعه ، وكان يُضرَب به المَثلُ فى حُسْن ابتدائهِ بالغِناءِ ، فيُقال : « أحسَنُ ابتداءً من ابن عائشة » ، قال إسحاق :

سمِعتُ عُلمَاءَنا قديمًا وحديثًا يقولون : ابنُ عائشةَ أحسَنُ الناسِ ابتداءً ، وأنا أقول : إنه أحسَنُ النّاس ابتداءً وتوسُّطًا وقَطْعًا ، بعد أبى عبّاد ، مَعْبَد .

ولم يكن ابنُ عائشةَ من الضُّرّابِ الحاذِقين ، فغِناؤه أحسَنُ من ضَرْبِه ، فكان لا يكاد يمسك بالعُود ، إذا أراد الغناءَ ، حتى يجتمع إليه جماعةٌ من الضُّرّاب فيُصاحِبون غناءَه ، فإذا له شيئًا عَجَبًا ، وكان شديدَ النّية سريعَ الغضَبِ حديدًا ،

---

(١) « الأغانى » ج ٢٠٣/٢ – طبع دار الكتب المصرية .

لا يُغنِّى إلاّ مُختاراً ، وقد عرف الناسُ أمرَهُ فكانوا يتحايلُونَ على اجتِذابِهِ للغِناءِ ، ولذلك كان قليلاً ما يُنتَفَع به .

قال أبو الفرَج الأصفهانيّ : أخبرَنى الحُسَينُ بن يحيَى ، عن حمّادَ عن أبيه ، قال : ذكرَ إبراهيمُ بنُ قدامَةَ الجُمَحىّ (١) :

إنّ فتيةً من أهل المدينة ، فيهم يُونسُ الكاتِب وجماعةٌ ممّن يُغنّى ، خرجُوا إلى وادٍ يقال له : دَوْمةَ ، من بَطْنِ العقيق ، مع أصحابٍ لهم ، فتَغنّوا واجتَمع إليهم نساءُ أهلِ الوادِى ، فأقبَل ابنُ عائشة ومعه صاحبٌ له ، فلمّا رأى جماعةَ النِّساءِ عندهم حسَدهم ، فالتفتَ إلى صاحِبه فقال : واللّهِ لأفرِّقَنّ هذه الجماعة ، فأتَى قصراً من قُصور العقيق ، فعَلا سَطْحَهُ وألقَى رداءَه واتّكأ عليه وتغنّى :

هذا مُقامُ مُطرَّدٍ * هُدمَتْ منازِلُه ودُورُهْ
رقَّىٰ عليهِ عُداتُه * ظُلْماً فعاقَبَهُ أميرُهْ

الشعرُ لعُبَيد بن حُنَيْن ، مَولَى آلِ زيدِ بن الخطّاب ، والغِناءُ لابنِ عائشةَ ، رمَلٌ بالوسطى .

قال : فواللّهِ ما قضَى صوتَهُ حتى ما بقِيتْ امرأةٌ منهنّ إلاّ جلسَتْ تحت القَصْرِ الذى هو عليه ، وتفرّق عامّةُ أصحابِهم ، فقال يُونس وأصحابُه : هذا عمَلُ ابنِ عائشةَ وحسَدهُ .

ولابنِ عائشة ثلاثةُ ألحانٍ عُدّت في الأصوات المائةِ المُختارة للرّشيد والواثقِ من بَعده ، وهى :

---

(١) « الأغانى » ج ٣٩٩/٤ – أخبار يونس الكاتب .

أوّلها ، فى شعر عبد الرّحمن بن أرطأة المُحاربىّ ، من رواية علىّ بن يحيَى (١) :

بأبى الوليدُ وأُمّ نفسى كُلّما * بدَت النّجومُ وذَرّ قَرْنُ الشّارِقِ
أثوىٰ فأكرَمَ فى الثَّواءِ وقُضِّيَتْ * حاجاتُنا من عند أروَعِ باسِقِ
لا تَبْعَدَنّ إدواةٌ مطروحَةٌ * كانت حديثًا للشّرابِ العاتِقِ

عَرُوضه من الكامل ، والغناءُ لابنِ عائشةَ ، ولحنُه المختارُ ثقيلُ أوّلُ بإطلاقِ الوتَر فى مجرَى الوسطىٰ ، عن إسحاق .

والثانى ، فى شعر الحُطَيئة يهجُو الزِّبْرِقان بن بدر (٢) :

عَفَا من سُلَيمىٰ مُسْحُلانُ فخامرة(٣) * تَمشّىٰ به ظِلْمانُه وجَآذِرُهْ (٤)
بمُسْتأسِدِ القُريان(٥) عافٍ نَباتهُ * فنُوّارُه ميلٌ إلى الشمسِ زاهِرُهْ
رأتْ عارِضًا(٦) جَونًا فقامت غريرةً(٧) * بمِسْحاتِها قبلَ الظّلام تُبادرُهْ
فما برِحَتْ حتى أتَى الماءَ دُونَها * وسُدَّتْ نواحِيه ورُفِّعَ دابِرُهْ

(١) « الأغانى » ج ٢/٢٤٠ – أخبار ابن عائشة .

(٢) « الأغانى » ج ٢/١٥٥ – خبر الحُطَيئة ونسَبه .

(٣) « مُسحلان وخامر » كِلاهُما اسمُ موضع .

(٤) « الظِّلمان » : ذكُور النّعام ، واحدها (ظليم) ، والجآذِر : جمع « جؤذُر » الواحد من بقر الوحش .

(٥) « مستاسِد القريان » : القديم المُهمل عن تجارى المياه .

(٦) « العارض الجَوْن » : السحابُ الغزير الأسوَد ، الذى يعقُبه المطَر .

(٧) « غريرة » : أى صغيرة جاهلة غير مدرّبة .

عَروضه من الطويل ، والغناءُ لابن عائشة ولحنُه المُختارُ خفيف رمَلٍ بإطلاقِ الوتَر في مَجرى الوسطى ، عن إسحاق .

والثالث ، في شعر المُرقّش (١) :

النّشْرُ مِسْكٌ والوجوهُ دَنَا * نيرٌ وأطرافُ الأكُفِّ عَنَمْ (٢)
والدّارُ وحشٌ والرُّسومُ كمَا * رَقّشَ في ظَهْرِ الأديم (٣) قَلَمْ
لستُ كأقوامٍ خلائِقُهم * نَثٌّ (٤) أحاديثٍ وهَتْكُ حُرَمْ

والغناءُ لابن عائشة ، ولحنُه هزجٌ بالبِنصر في مَجراها .

وتُوفِّي ابنُ عائشةَ في خلافة الوليد بن يزيد ، وقيل : بل في آخِر خلافة هِشام ابن عبد الملك سنة ١٢٥هـ .

* * *

(١) « الأغاني » ج ١٢٦/٦ - طبع دار الكتب المصرية .

(٢) « العنَم » تشبيه بما هو أحمر اللون ، ومنه الزّهر وأصناف من البقول .

(٣) « الأديم » : الجِلد .

(٤) نثّ الأحاديث : إفشاها وإشاعتها .

● محمّد سالم ، الكبير المغنّى

Mohammed Salim - el Kabier; Singer

١٢٥٧ - ١٣٤٨هـ
١٨٤١ - ١٩٢٩م

D. 1929



محمّد سالم الكبير، وقد يقال : « العجوز » ، من قدامى المغنّين فى مصر ، ومن الموْصوفين بحُسْن الصّوت خاصّةً ، وهو من حُفّاظ أدوارِ كبار المُلحّنين المعروفين فى أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين الميلاد ، كان له جمهورٌ يخُصُّه ممّن يتذوّقونَ الأصوات الرّخيمة، حيث كان ينتقى الجيّد من التلحيناتِ المشهورة ، فيغنّيها فيُطرِب كلَّ من سَمِعه ، ومن غنائهِ المُسجّل بصوته (١) : دور :

* سلّمت روحك يا فؤادى للغرام *

من تلحين داود حُسنِى ، ومسجّل بصوت محمّد سالم على أسطُواناتِ « جراموفون » .

* * *

---

(١) انظر : تسجيلات محمّد سالم الكبير ، فى مكتبة الفنّ بدار الكتب والوثائقِ المصرية ، وانظر نبذةً عنه فى كتابِ « الموسيقى الشرقى » - لكاملِ الخُلَعى .

• محمّد السَّبْع

Mohammed El Saba; Singer.

١٢٨٦ - ١٣٥٢هـ

١٨٦٩ - ١٩٣٣م

D. 1933

محمّد السَّبع ، من كِبار المُغنِّين المصريّين المَوْصوفين ، بحُسْن الصّوت ، أصلُه من مدينة دمياط ، نشأ بها وتعلّم وقرأ القرآن وجوَّده ، فلمّا شَبَّ أقبلَ على الغِناءِ وأقام بالمنصورة حينًا من الوقت ، ثم جاءَ إلى القاهِرة فسمعهُ عبدُه الحامولىّ فاجتذَبهُ إلى التخْت وظلّ معه ما يقرُب من سبعِ سَنوات ، وكان يتميّز بصَوْتٍ قوىٍّ حسَن الأداءِ ، فأقبَل عليه الناسُ ، فاختصّ بتختٍ له جمعَ فيه الحُذاق من الضُّرّاب ، وكان منهم النّاياتِي المَوْهُوب جرجس سَعْد ، فكان إذا غنّى مُحمّد السّبع وجاوبَهُ النّائ سمعَ الناسُ عجَبًا من العَجب ، حيثُ كان يَنتقِىَ أدوارَ كِبار المُلحّنين ، ومن ذلك :

دور : (دَعِ العَذُولْ دا من فِكرِكْ) - « حجازكار » - لداود حُسنِى .

ودور : (الفؤادْ حبّك .....) - « سيكاه » - لإبراهيم القبّانى .

ودور : (فؤادِى أمرُهُ عجيبْ) - « راسْت كردان » - لداود حُسنى .

وبمثل هذه الأدوار التى تُعدّ كالتُّحَف النادِرة فى الغِناء نجحَ محمّد السّبع نجاحًا كبيرًا .

* * *

● محمّد عبد الرحيم « المَسْلوب » Mohammed Abd el Rahiem el Masloub; Chonteu & Musician

...... ١٣٤٧هـ
...... ١٩٢٨م D. 1928



الشيخُ محمّد عبد الرحيم ، الشهير بالمَسْلوب (١) ، من أركانِ الغناء في مصر ، ومن أكابرِ المُلحّنين الذين لهم مَدخلٌ أوّل في التلاحين المشهورة ، من المُوشّحات والأدوار . كان رئيسًا لمُنشدِي وقُرّاءِ مصر في عهد الخديوى إسماعيل .

وهو أوّل مَن ابتدع غناءَ الدّور ، عن طريق التّرجيع في مقاطعه ، دونَ إدخال تحشيات لفظيّةٍ عليه من خارج ، فإنك تسمع منه دَوْرًا واحدًا يتميّز بالدّخول فيه والتوسُّط منه ثم يشجِيك مَقْطعُه ، وكانَ من رُواةِ الموشّحات وقصائدِ المَديح لا يُبارَى ، ولم يكن له نظيرٌ في زمانِه .

---

(١) في تاريخ ميلاده نظر ، حيث يُقال : إنه عاش ما يقرب من ١٢٠ سنة ، وانظر في كتاب (المُوسيقى الشرقى) لكامل الخُلَعى أكثر تلحيناته .

ومن أدواره البديعة :

(فى هَواك أوهبتُ روحى) - مذهب « راست ».

(العَفْو يا سيدَ المِلاحْ) - « « نوا أثر » .

(الوجهُ مثلُ البَدْر تمامْ) - « « چهاركاه » .

(يا مَن أسرنِى بالجَمالْ) - « « أوج عراقى » .

* * *

• **محمّد عثمان المُلحّن المصرِىّ** **Mohammed Othman; Egyptian Musician**

١٢٧٢ - ١٣١٨هـ

١٨٥٥ - ١٩٠٠م **D. 1955**

محمّد بن عُثمان بن الشّيخ حسَن ، الملحّن المصرِىّ ، أحَدُ أساطين التّلاحين النموذجيّة القياسيّة عند أصحاب الصّناعة النظريّة ، فهو بالتلحين أخَصُّ من الغناء ، كان مُعاصراً لعبدُه الحامُولى ومُنافساً له شديدَ الوطأة ، دُون نزاعٍ ، فكلٌّ منهما يحترم الآخَر ويحبّه ، والفرقُ بينهما واضحٌ فى أنّ أحَدهما هيئةُ أداءٍ من الطِّراز الأوّل ، حسَنَ التّصرف فى الغناءِ يُطاوِعهُ صوتٌ رخيمٌ بعيدُ المَذهب ، والآخَر هيئةٌ فى صياغة الألحان من طرازٍ نادر الوُجود بلغ القِمّة بالتّجربة العَمليّة الشاقّة ، وهذا هو محمّد عثمان الملحّن المصرىّ النّابغة ، فكانا يتبادَلان اللّحنَ الواحِد على ذَيْنك الوجهَيْن دون حساسيّة (١) .

بدأ حياتَه يقلّد ألحانَ المَديح فى الأذكار ، ثم اشتَغل بالغِناءِ على تَخْت القانونىّ منسّى الكبير ، ثم على تختِ الرّشيدىّ ، فأصابه الإعياءُ فاتّجه إلى التّلحين ،

(١) انظر : تسجيلات ألحان محمد عثمان ، بمكتبة الفنّ ، والوثائق المصرية .

وكان لَه طبعٌ قويّ التصوُّر فيه بالغَريزة ، فهو أوّل من ابتدَع الردّة في مَذهب الدّور ، فيما يسمُّونه : هَنْكَ الدّور ، وهو لفظٌ قديم في الألحان ، عن الفارسيّة ، يعني التّوافيق الصّوتيّة ، فكان ذلك فاتحةً لإخراج ألحانٍ كاملةٍ في الصّناعة العمليّة .

وقد اقتحَم محمّد عثمان تلحين المُوشّحاتِ دون وجَلٍ اعتماداً على مَوهبته الفذّة ، فهو أكثرهُم صناعةً في هذا المِضمار الشاقّ من التلحينات المُزركَشة المَنظُومةِ نظمًا لا يحتمِلُ أقلّ اهتِزازٍ فيه ، ولم يسبِقهُ أو يعقُبه إلى الآن ملحِّنٌ آخَر في جيلِه .

ومن هذه : المُوشّح الذي أوّله :

كلِّلي – يا سُحْبُ تيجان الرُّبىٰ – بالحُلي
واجعلِي – سوارَكِ مُنعَطفَ الْجَدْوَلِ

لحنُه (چهاركاه) وضربُه « سماعي دارج » (١) .

ثم موشح :

* يا غَزالاً زان عَينيْهِ الكُحَل *

لحنُه (حجاز كار) وضربُه « نواخت » .

ثم موشح :

* اسقِني الرّاحَ وافرِح الأرواح *

لحنُه (حجاز كار) وضربه « مربّع » .

---

(١) وفيه لحنٌ آخر قديم (چهاركاه) ضربه أربعة وعشرون .

ويُنسَب إليه الموشح المشهور المُسمّى : « استهلالِ الرّاستْ » :

* حــيّــر الأفـكارَ بــدرى *

لحنُه (راسْت كردان) وضربُه « مُربّع »

وله فى الأدوار الكاملة ذاتِ المَذاهب عددٌ وافِرٌ ، منها :

دور مذهَبُه :

* أعشــقِ الخـالـصْ لـحُـبّك * لحنه (صَبا) تسجيل « أُوديون »

ودور ، مذهَبُه :

* عَـهْد الأُخُـوَّة نحفَـظُهْ * لحنُه (بياتى) تسجيل « جراموفون »

وله عددٌ آخر من الأدوار التى تشهد له بقُوّة التصوّر وحُسْن المنطِق وأصالة السّبك بين النّغم المختلفة فى الحِدّة والثقل والنّوع .

وكان أحدَ قُطبَى البعثة المُوفَدة إلى الآستانة ، بدعوةٍ من البابِ العَالِى ، وغنّى فيها الدّور الذى يكاد ينطق بأنه أُسلوب مقام (الراست) فى أفخم تلحين له على إيقاع « المَصمُودى » :

* مليــكى أنــا عَبْــدكْ *

وكان هذا آخِرَ ما نطقَ به سنة ١٩٠٠م ، ولحِقه بعد سنةٍ واحدة نظيرُه الأوحَد عبدُه الحامُولى ، رحمهما اللّه .

* * *

• محمّد العقّاد القانونجى Mohmmed el Aqead el Qanounjiy; Qanounist

.... هـ

.... م

محمّد العقّاد القانونجىّ ، من أساطين الضُّرّاب على آلة القانون فى مصر إلى أوائل القَرن العِشرين ، أبوهُ العقّادُ الكبير العَوّاد ، فكان محمّد العقّاد على القانون مع أحمد اللّيثى العَوّاد ، يؤلّفان فى ذلك الحين نجمَيْن متألِّقين فى عالَم الطَّرب ، وكان تختُ العقّاد قِبلةَ أكابر المُغنّين فى مصر ، يتقدّمُهم عَبدهُ الحَامولىّ ومحمد عثمان ، ثم من تبعهما ، وقد تزوّج محمّد العقّاد من كريمة عبدُه الحامُولىّ وعاش عيشةً رضيةً حتى بلغ الثمانين ، ولم يظهَرْ من بَعدِه له نظير .

* * *

• محمّد علىّ القصَبْجىّ Mohammed Aliy el Qasapjiy; Musician & Lutist

١٣١٠ ...... ١٣٨٦هـ

١٨٩٢ ...... ١٩٦٦م D. 1966

هو محمّد بنُ علىّ بن إبراهيمَ القصَبْجِىّ ، من كبار المُلحّنين المصريّين ، ومن الضُّرّاب المَعدُودين فى مُزاولة آلة العُود ، أبوهُ الشيخُ علىّ القصَبْجىّ من قُدامَى المُنشِدين المُقرِئين وأصحاب التلحينات الجيّدة فى الأدوارِ خاصّة ، وقد نهجَ ابنُه على هذا السّبيل ، فكان أشهرَ المُلحّنين المَعدُودين فى مصرَ ممّن ظَهَرُوا فى أعقابِ الرُّوّاد الأوائل ، بعدَ عبده الحامُولىّ ومحمّد عثمان وإبراهيم القبّانى ومَن فى طبقَتهم ، وأوّلَ مَن لحّن الأدوارَ المَفتُوحة المُطلَقة الأداء ، دون أن تتقيّد بمَذْهبٍ مَنظُوم ترتكزُ عليه فى نهايات الترديدات والتّرجيعات الكثيرة ، وقد كان هذا النَّمَطُ من التلحين ، فسحةً للمُغنّين يقطَعُون فيه الوقت فى الوَصْلاتِ الغنائيّة ،

فى دورٍ منه أو دَوْرين ، وأصبحَ هذا الاتّجاهُ ، بعد أن غنّت فيه « أمّ كُلْثوم » أدواراً عدّة ، مرحلةً جديدةً فى أداءِ الألحان ، التى هى بالحقيقة ليسَتْ فى طابع الدّور ، بل إنما هى بالأهازيج المَلْحونة أخَصّ ، إذا استَثْنينا ما هو منها فى صيغة القصائد الشّعريّة باللُّغةِ الفصحىٰ .

ومع ذلك فقد كان حُسْنُ السّبْكِ وإتقان الصِّناعة بالتلحين مع أَنَقِ المَسمُوع من طيب الصّوت ، كفيلاً بأن يجعَل مثلَ هذا وكأنه الدّورُ بعَيْنه ، لا فرقَ ، إلاّ لمَن نظَر فى الأمر .

وقد ظلّ محمّد القصَبْجِيّ مع كوكب الشّرق أمّ كلثوم ما يربُو على عشرين عامًا ، لحّن لها فى البِداية أكثَر ما غنّتهُ فى حياتِها الفنيّة ، ثم انسحَب فى هُدوءٍ ليعيشَ على ماضيه ، فلم يسبقْهُ أحَدٌ فى مصرَ فى عددِ الأغانى التى صاغَها ، فى مُختلف أنواعها (١) .

فإنّ له من الأدوار التى تعتمِد فى نهاياتها على المَذهب ، عشرة أدوارٍ ، كلُّها من تأليفه ، ويبدُو أنه كان يأخذها بالقِياس إلى نظائرَها فى القديم ، ومنها :

* جمالَك يا رَشَا زانُه كَمَالُهْ *

وله من الموشّحاتِ ، من تأليفِه ، موشّحٌ واحدٌ ركيكُ المَعنىٰ ، وهو :

مُرٌّ عيشٍ هَانْ ، لمُحبٍّ هَانْ   مُغرَمٍ وَلْهانْ ، فى الهَوَىٰ العَذرِىّ

ضربُه (سماعِيّ دارج) ، فى مقام (الجهاركاه) .

---

(١) انظر : كتاب (محمد القصبجي – حياته وأعماله) للأستاذ محمود كامل – طبع الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧١م ، وفيه تفصيل وافٍ .

وله فى تلحين القصائد ما يقرُب من ثلاثين قصيدة ، منها :

* إنّ حالى فى هواها عجَبْ * - لأحمد رامى الشاعر ، غناءُ أمّ كلثوم

وله من الأدوارِ المُرسَلة ، ما يقرُب من خمسةٍ وأربعينَ دورًا ، منها :

* رَقَّ الحبيبْ وواعدنى يومْ *

وله من الأهازيج والخفائف ما يقرُب من مائةٍ وتسعين لحنًا ، أقدمها :

شال الحمَامْ - حَطّ الحمَامْ - غناء « منيرةَ المهدية »

و : البُعد طال واللّه علىّ - لأمّ كلثوم

وله فى ألحان الرّواياتِ التمثيليّة ، قريبٌ من ثمانين لحنًا ، منها :

* يا من صنَعْتَ الجميل * - (نشيد الأمل) - غناء أم كلثوم

* الزّهرُ فى الرّوض ابتسمْ * - (دنانير) « « «

وتلك نماذجُ من أعماله ، ممّا يدلّ على أنه كان طاقةً وافرةً فى الألحان ، وقد عاصرناهُ وسمِعناهُ ، وكان رقيقًا دمثَ الأخلاقِ حذِرًا إلى حَدّ الوَسْوَسة ، لا تستريح إلى صُحبتِه إلاّ بعد مَشَقّة ، وكان أصدقاؤه لذلك قليلُون ، رحمهُ اللّه .

* * *

• محمّد كامل الخُلَعي Mohammed ed Kamil el Kholaiy Musical

١٢٩٦ - ١٣٥٧هـ

١٨٧٩ - ١٩٣٨م D. 1938

محمّد كامل الخُلَعيّ المصريّ الدّمنهوريّ ، من أعلام المُوسيقى العربيّة الذين يجمعُون بين الصِّناعة وبين العِلْم بها ، فهو ركنٌ في تلحين الموشّحات وضُروب الإيقاعات ، أخذ عن الشيخ أبي خليل القبّاني (١) ، الذى تولّاهُ بالرّعاية والتعليم ، فتنقّل معه إلى بلاد الشّام والعِراق والآستانة ، فنشأ أديبًا متمكّنًا من الأداءِ الاستعراضيِ الجيّد المنظُوم على الإيقاع .

وكانَ مع ذلك من الضُّرّاب بالعُود ، وله في سُلّم المُوسيقى وجهُ نظرٍ ، أدرجناهُ في مادّته (٢) من هذا المُعجَم .

وأشهر مؤلّفاته كتاب : « المُوسيقَى الشرقيّ » ، وفيه طائفةٌ من الأدوار والموشّحات المشهورة لكِبار الملحّنين المصريّين ، وله أيضًا كتابُ « ضروب الإيقاع » .

ويبدُو أنّ الجَهد المُتواصِل أضناهُ فأُصيب بالفالجِ ، سنة ١٩٣٤م ، وتُوفِّي به بعد أربع سنوات .

* * *

(١) انظر : (أبو خليل القبّاني) - أحمد أبو خليل .

(٢) انظر : « سلّم الموسيقى » ، في هذا المُعجم .

• محمّد بن عبّاد الكاتب Mohammed ibn Appad el Katib; Singer

...... ١٥٩ هـ

أبو جعفر محمّد بن عبّاد الكاتب المكّى ، كان أبوهُ من كُتّاب الدّيوان بمكّة ، فلذلك قيلَ له : ابنُ عبّادٍ الكاتب ، وهو من كُبراءِ المُغنّين من الطبقة الثانية منهم ، صحيحُ الأداءِ مُتقَنُ الصّنعة ، وقد ذكرهُ يُونسُ الكاتب فيمَنْ أخذ عنه الغِناء .

وله صوتٌ من المائة المُختارةِ للرّشيد (١) :

عتقَ الفؤادُ من الصِّبَا * ومن السّفاهَة والعِلاقِ
وحطَطْتُ رِحلِي عن قَلُو * ص الحُبِّ في قُلُصٍ عِتاقِ
ورفعتُ فضلَ إزارِيَ الْ * مَجْرورِ عن قَدمِي وساقِي
وكفَفْتُ كَرْبَ النّفسِ حَتّـ * ـىٰ ما تَتُوقُ إلى مَتَاقِ

الشعر لسعيد بن عبد الرحمن بن ثابت الأنصاريّ ، ولحنُه من القدر الأوسط من الثقيل الأوّل بإطلاق الوترِ فى مَجرى البنصَر ، عن إسحاق .

ومن صُدور أغانِى ابن عبّاد ، لحنُه من الثقيل الثانِى بإطلاق الوَتر فى مجرَى الوُسطىٰ :

إلاَ يا صاحِبَىَّ قِفا قليلاً * على ربْعٍ تقادَم بالمُنيفِ
فأمسَتْ دارهُم شحطتْ وبانَتْ * وأضحَى القلبُ يخفِقُ ذا وَجيفِ

قال أبو أيّوب المَدينىّ :

---

(١) « الأغانى » ج ١٧١/٦ – طبع دار الكتب المصرية – أخبار ابن عباد الكاتب .

حدّثنى جماعةٌ من أهل العِلْم أنّ ابنَ عبّاد تُوفّى ببغدادٍ ، فى الدّولة العباسيّة ودُفِن بباب حَرْب ، قال أبو أيّوب : وأظنّه فيمَن قدِمَ من مغنّى الحِجاز على المهدىّ .

* * *

- محمّد بن عَبادة القزّاز، الوشّاح Mohammed ibn Abadaht el Qazzaz; Poet

...... ٤٨٤ هـ

...... ١٠٩١م D. about 1091

أبو عبد اللّه محمّد بن عَبادة ، المعروفُ بابنِ القزّاز الوشّاح الأندلُسىّ ، كان عند المُعتصم بن صُمادِح التّجيبىّ ، صاحبُ المُريّة ، واختصّ بمنادَمة ابنه ووَلىّ عهده يحيَى الواثق ومدَح المُعتَمد بنَ عبّاد فى حَرْبِه مع تاشّفينَ فى موقعة « الزّلاقة » سنة ٤٧٩ هـ .

وذكَرهُ ابنُ بسّام (١) ، وأثنَى على أسلُوبه فى المُوشّحات ، فقال : « ... فأمّا ألفاظُه فى التّوشيح فشاهدةٌ له بالتّبريز والشّفوف ..... » .

وهو صاحبُ الموشّح الذى مطلَعُه (٢) :

بأبِى ظَبْىُ حِمَىْ * تكنُفُهُ أُسْدُغِيلْ
مَذْهبى رَشْفُ لَمىْ * قَرْقَفُهُ سَلْسَبِيلْ
يَستَبِى قلبِى بِمَا * يَعطِفُهُ أنْ يَمِيلْ
ذُو اعْتِدالْ يُعزَى إلىْ * ذى نعمة ثابت
فى ظلال تحتَ حُلَىْ * قَطْر النّدَىٰ بائت

* * *

(١) « الذخيرة » لابن بسّام ، قسم أوّل ج ٢/ ٣٠٠

(٢) انظر : (جيش التوشيح) لابن الخطيب السلمانى ص ٦/ الموشح رقم (٣) ، وقد نسبَهُ إلى ابنِ بقِىّ .

● محمّد بن عبد الحميد اللاّذقىّ Mohammed ibn Abd el Hamied el Laziqiy;
Literary & Musician.

...... ٨٤٩ هـ
= ١٤٤٥ م D. 1445

مُحيِى الدّين محمّد بن عبد الحميد اللاّذِقىّ ، العالِم المُتفنّن الموسيقى ، صاحبُ أكمل وأوضح قولٍ فى العِلم بالألحان ، لم يسبقهُ إلى ذلك أحدٌ من جيلهِ ، وله فى الموسيقى كتابان :

أوّلهما : (الفتحيّة فى الموسيقىٰ) (١) ، ألّفهُ السلطان بايزِيد بن السّلطان محمّد خان .

والثانى : (زَيْنُ الألحان فى علم تأليف الأوزان) (٢) .

والأوّل من هذين أكمل وأشمَل ، ونسخةُ مكتبةِ حلب (٣) ، منه تقع فى ستٍّ وتسعين صفحةً .

* * *

(١) مخطوط رقم ٣٦٤ فنون جميلة ، بدار الكتب المصرية ، تاريخهُ سنة ١٣٢٨هـ ، وتُوجد منه نسخة أُخرى بمكتبة حلَب رقم ١٢٠٦ ، وأُخرى فى « المتحف البريطانى » رقم (Or ٦٦٢٩) .

(٢) مخطوط رقم ٣٥٠ فنون جميلة – بدار الكُتب المصريّة ، بالتصوير عن نسخة خطيّة بمكتبة نور عُثمانية ، بالآستانة .

(٣) وقد قُمنا بتحقيقه على هذه النسخة ، تمهيداً لشرح ما غُمض من القول .

• محمّد بن عبد اللّه (ابنُ صاحبِ الوضوء) Mohammed ibn Abdollah; Singer.
(القرن االأول هـ)

أبو عبد اللّه محمّد بن عبد اللّه صاحبِ ميضأة المَدينة ، مغنٍّ لم يكن من المشهورين ، فكان يُعرَف باسم أبيه ، فيُقال : (ابنُ صاحبِ الوُضوء) (١) .

وذكر يونُس الكاتب أنه لم يكن مَشهورًا فى المُغنّين ، ولا هُو صاحبُ صنعةٍ كثيرة ، ولكنّه غنّى صوتين ، كِلاهُما فى إيقاع الثقيل الثانى ، المعروف بالماخُورىّ ، وأحَدهُما معدودٌ فى الأصوات المائة المختارة ، فأجادَ فيهما ما شاءَ وأحسَنَ غاية الإحسان ، فلمّا قيل له : ألا تزيد وتصنَع شيئًا آخر ؟ قال : لا واللّهِ حتى أرىٰ غيرِى قد صنَع مِثلهُما أو أزيَدَ ، وإلاّ فحسْبِىَ هذا .

فأمّا الصّوتُ المُختارُ من المائة فهو :

ارفَعْ ضعيفَكَ لاَ يحرْ بكَ ضَعفُهُ * يومًا فتُدرِكهُ العَواقِبُ قد نَمَا
يجزيكَ أو يُثنِى عليكَ وإنّ مَنْ * أثنَىٰ عليكَ بما فعَلْتَ فقد جَزَىٰ

عَرُوضه من الكاملِ ، الشعرُ لغريضٍ اليهودىّ ، وهو السموءَل بن عاديا ، وقيل : إنّه لوَرقةَ بن نَوْفل .

قال أبو الفَرج الأصفهانى :

وغريضٌ هذا من اليَهُود ، من وَلَدِ الكاهنِ هارونَ بن عِمْران ، وكان مُوسى عليه الصّلاةُ والسّلام قد وجّه جيشًا إلى العمَاليقَ ، وأوصىٰ إن ظفِرُوا بهم أن يقتُلوهم

(١) « الأغانى » ج ١١٦/٣ – وانظر ج ١١٧/٢٢ – طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عن آخرِهم ، فقَتلُوهم أجمعين ، سوى ابنٍ لملكِهم ، كان غلامًا جميلاً ، فرحِمُوهُ واستبقَوْهُ ، وقدِمُوا الشامَ بعد وفاةِ موسىٰ ، فأخبروا بنِى إسرائيلَ بما فعَلُوه ، فقالوا : أنتُم عُصاةٌ لا تدخلون الشّام علينا أبدًا ، وأخرَجُوهم عنها ، فقال بعضُهم لبعض : ما لنا بلدٌ غيرُ البلَدِ الذى ظفرنا به وقتَلنا أهلَهُ ، فرجعوا إلى يثربَ فأقامُوا بها ، وذلك قبل ورُود الأوْسِ والخَزْرَج إيّاها عند وُقوع سَيْل العَرِم باليَمن . فمن هؤلاءِ قُرَيظةُ والنّضيرُ وبَنُو قَيْنُقاعَ ، وغيرُهم .

والغناءُ فى اللّحن المُختار لابنِ صاحبِ الوُضوءِ ، واسمُه : محمّد بن عبد اللّه ، ويُكنَىٰ أبا عبد اللّه ، مَوْلىٰ بنى أُميّة ، وكان أبوه على مَيْضأةِ المدينة فسُمِّىَ صاحبَ الوُضوء .

واللّحنُ فى الصّوت المُختارِ لابن صاحبِ الوُضوء ، ماخورِىٌّ بالبنصَر ، وفيه ليُونُسَ الكاتب ثانى ثقيلٍ بالبنصر .

قال أبو الفرج ، بإسنادِه الخبرَ إلى سَهْل بنِ المُغيرة ، عن الزُّهَرِىّ عن عروَةَ ، عن عائشة – رضى اللّه عنها – قالت :

دخلَ إلىّ رسولُ اللّهُ صلّى اللّهُ عليه وسلّم ، وأنا أتمثّل بهَذَيْن البَيْتين :

ارفَعْ ضعيفَكَ لا يَحرْ بكَ ضَعفُه * يومًا فتُدركهُ العَواقبُ قد نَمَا [1]
يجزِيكَ أو يُثنِى عليكَ وإنّ مَنْ * أثنَىٰ عليكَ بما فعَلْتَ فقد جَزَىٰ

(١) وبالهامِش بإزاءِ هذا الشطر : « ... فتُدركهُ عَواقبُ ما جَنَى » .

فقال : « رُدِّى علىَّ قولَ اليهودىِّ قاتَلهُ اللّـه ! لقد أتانى جبريلُ برِسالةٍ من ربِّى : أيُّما رجلٌ صنَع إلى أخِيهِ صنيعةً فلم يجِدْ له جَزاءً إلاّ الثّناءَ عليه والدُّعاءَ له ، فقد كافأهُ » .

وَأمّا الصّوتُ الثانى ، لأبِى عبد اللّه محمّد ، ابن صاحِب الوُضوء ، فهو فى شعر النابغة الذُّبيانىّ (١) :

خَطاطيفُ حُجْنٍ فى حِبالٍ مَتينةٍ * تَمُدُّ بها أَيْدٍ إليك نَوازِعُ
فإن كنتَ لاذا الضِّغْنِ عنّى مكذّبًا * ولا حَلِفِىّ عند البَراءَةِ نافِعُ
فإنّك كاللّيلِ الذى هو مُدْرِكِى * وإنْ خِلْتُ أنّ المُنتَأىٰ عنكَ واسِعُ

عروضُه من الطويل ، يقول : أنا فى قبضتِكَ متى شِئتَ كأنّى فى خطاطِيفَ مُعوجّةٍ تجذِبنى نحوَك ، فلا سبيلَ إلى الهرَب ولا إلى التخيُّل بأنّ هُنالك مُتّسعٌ للبُعد عنك ، يُخاطِبُ بذلك النّعمانَ بنَ المُنذِر .

ولحنُه ماخُورِىٌّ (٢) بالبنصَر ، من روايةِ إسحاقَ وعَمْرِو بنِ بانة .

* * *

(١) « الأغانى » ج ٣٢٤/١٠ – طبع دار الكتب المصرية – وانظر : أخبار النابغة الذُّبيانى – ج ٣/١١

(٢) انظر : « ماخورى » – وهو إيقاع « خفيف الثقيل الأوّل » .

● محمّد بن عبد الملك بن قزمان القرطبيّ Mohammed ibn Qazman el Carthaginian.

(ابن قزمان القرطبى)

...... ٥٥٥ هـ

...... ١١٦٣م D. 1163

أبو بكْر محمّد بن عيسَى بن عبد الملك بن قُزمان الأصغَر القرطبيّ ، ينحدر من عائلةٍ فى قرطبة أبناؤها من الأدباء والنّوابغ ، فكان من كِبارِ الزجّالين والوشّاحين والشعراءِ فى الأندلس ، ومن شعره :

وعهدِى بالشّباب وحُسن قدِّى * حكَى ألفَ ابنِ مُقْلةَ فى الكتاب

فصرتُ اليومَ مُنحنيًا كأنّى * أُفتّش فى التّرابِ على شبابِى

ولكنه كان بالزّجَل أكثَر تعلُّقًا ، وله فى ذلك كتابٌ نفيس ، وهو صاحبُ التّرنيم فى الموشّحات والأزجال ، والتّرنيم اصطلاح عند أصحاب هذه الصّناعة بأن تطغَى العربيّة الفصيحة فى فنون الزَّجل وتطغَى العاميّةُ على نَظْم الموشحات والأشعار .

ومن أزجاله المعروفة له :

وعريشٌ قد قامْ على دكّانْ – بحالِ رِواقْ

كأسَدْ قد ابتلَعْ ثعبانْ – فى غلَظ ساقْ

وفتَح فمَهْ بحالْ إنسانْ – فيه الفُواقْ

وانطلقْ يجرِى على الصِّفاحْ – ولقِىَ الصّباحْ

وله موشّحةٌ مشهورة ، مَطلعها :

معشَرُ العُذّالْ – بِى من الأقمارْ – أغصُنٌ ميّادَهْ

يمسْنَ فى أكْفالْ

* * *

(١) كتاب (الأغانى التونسيّة) ، للصّادق الرزقىّ – طبع تونس سنة ١٩٦٧م .

وانظر : (نفح الطيب) ج ٣/٤٩٦ – طبع قديم .

• محمّد بنُ علىّ بنُ أُميّة - (أبو حشيشة الطنبورىّ) Abo Hashieshat el Tanbouriy Mohammed ibn Aliy ibn Omuiyahte; Singer & Tanbourist.

...... ٢٧٠هـ
= ٨٨٣م } تقريباً D. about 883

هو أبُو جعفَر محمّدُ بن علىّ بن أُميّة بن أبى أُميّة ، وأبو حشيشة لقبٌ غلبَ عليه ، وهو من قُدامَى المُغنّين فى الدّولة العبّاسيّة ، من الطبقة الثالثة ، وكان من بينهم يختصّ بالطُّنبور ، ويُغنّى أحسَنَ غناءٍ ، وخَدم جُملةً من الخُلَفاء ، أوّلهم المأمون ، وَمن بعدِه إلى المُعتمد باللّه .

أخذَ الغناءَ عن بَذْلِ الهشاميّة ، وهى التى عَلّمتهُ وخرّجَتْهُ واشتَهر فيما بعدُ ، وأخذَ عليه جحظةُ الطُّنبورىّ ، واتّصلَ بإبراهيمَ بن المهدىّ ، ونقَل عنه المُغنُّون أصواتًا عن كتابٍ كان قد جَمعهُ فى الغناء ، جاءَ ذكرُه فى كتاب (الفهرسْت) (١) لابن النّديم ، وكان منقطعًا إلى أحمدَ بنِ الرّشيد ، أيّام حياتهِ ، وكان أولادُ أُميّةَ ابنِ أبى أُميّة جميعًا من الكُتّاب .

وله أصواتٌ من صنعته ، ذكَرها أبو الفَرج الأصفهانىّ فى كتابهِ (الأغانى) ، ومنها فى شعرِ محمّد بن أُميّةَ بن أبى أُميّة (٢) :

رُبّ وعدٍ منكَ لا أنساهُ لى * أوجبَ الشُّكرَ وإن لم تفعلِ
أقطَعُ الدّهرَ بظنٍّ حسَنٍ * وأُجَلّى غمرةً ما تَنْجلى
كلّما أمّلتُ يومًا صالحًا * عرَضَ المَكْروهُ لى فى أمَلى
وأرَى الأيّامَ لا تُدنِى الذِى * أرتجِى منكَ وتُدنِى أجَلِى

---

(١) وذكرهُ أيضًا المُستشرق هـ.ج. فارمر Farmer ، فى كتابه « مصادر الموسيقى العربيّة » باسم (المُغنّى المُجيد) - وقال صاحبُ « الفهرست » : وقد رأيتُه بخطٍّ عتيق » .

(٢) « الأغانى » ج ١٢/١٤٥ - طبع دار الكتب المصرية .

ولحنُه من « الرَّمَل » طنبورِيّ ، لأبِى حشيشة .

قال أبو الفَرج الأصفهانى :

قرأتُ على أحمدَ بنِ جعفرَ جحظةَ ، ما ظكَره عن أبِى حشيشة فى كتابه الذى ألّفَهُ فى أخبارِ مَراتب الطُّنبوريّين والطُّنبوريّات ، فقال : شاهدتُ أبا حشيشة مُدّةً ، وكان يتغنّىٰ فى أشعارِ خالدٍ الكاتبِ وبنِى أُميّة ، وكانت له صنعةٌ تقدَّمَ فيها كلَّ طُنبورِىّ ، ومنها (١) :

كأنّ هُمومَ النّاسِ فى الأرضِ كُلِّها * علىَّ وقلبِى بينهم قلبُ واحدِ
ولِى شاهِدا عَدْلٍ سُهادٌ وعَبْرةٌ * وكَمْ مُدّعٍ للحُبِّ من غيرِ شاهِدِ

ولحنُه خفيفُ رمَلٍ مُطلَق .

قال جحظةُ : ورأيتُه فى القَدْمةِ التى قدِمَها مع ابنِ المُدبِّر ، بين يَدى المُعتمِد ، وقد غنّاهُ من شعرِ علىّ بن محمّد بن نَصر :

حُرِمْتُ بَذْلَ نوالِكَ * واسَوْءَتا مِن فِعالِكَ
لمّا مَلِلْتَ وِصالِيَا * أيأسْتَنِى من وِصالِكَ

ولحنُه رمَلٌ مُطلَق (٢) ، فوهَب له مائتى دينار .

قال أبو الفَرج : حدّثنى جحظةُ قال :

كان سببُ موتِ أبى حشيشةَ بسُرَّ مَن رأىٰ ، أن قَلَمًا غُلاَمَ الفَضْل بن كاوُوس صارَ إليه فى يوم باردٍ ، ودَعاهُ للصَّبوح ، وقدّم له مُحليّةً باردة ، فأكلَ منها فجمّدت دمَ قلبهِ فمات ، وذلك فى خلافة المُعتمد .

* * *

(١) « الأغانى » ج ٢٣/٧٥ – طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٢) وأكثر ألحان « أبو حشيشة » فى إيقاع الرَّمَل ، وذلك لأن هذا النَّظْم فى الغناءِ يبدو له أنقٌ فى نغمِ الطنابير ، والطنبوريّون يستخفُّونه .

• محمّد بن علىّ بن الخطِيب الإربلىّ Mohammed' ibn Aliy ibn el Khatieb el Erpliy

٦٨٨ – ٧٥٥ هـ

D. 1354

١٢٨٧ – ١٣٥٤م

بدرُ الدّين محمّد بن علىّ بن أحمدَ بن الخطيب الإربلىّ ، من رجال القرن الثامن للهجرة ، فى الأدب والموسيقىٰ والشّعر ونحوِ اللّغة ، وله عدّةُ كُتبٍ منها :

شرحُ الكافِية فى النّحو ، وشرحُ الحاوِى الصّغير للقزوِينىّ فى فروع اللّغة ، وشرحُ تسهيل الفوائد لابن مالِك ، وله رسالة فى تعريف العلوم .

وهو صاحبُ أقدم أُرجوزة فى علم الموسيقىٰ ، على مَذهب المتوسّطين ، تُعرف باسم : (جَواهر النّظام فى معرفة الأنغام) ، نظَمها سنة ٧٢٩ هـ ، فى مائة بيتٍ ، مع الخِتام ، أولّها (١) :

الحـــمـدُ للّـهِ على إنعـــامـــهِ * حـمـداً يُكافِى الفضلَ فى أقسـامـهِ

جاءَت ترجمتُه فى عدّة مراجع (٢) ، على أنه من أعيان النُّحاة وأنهُ وَفد إلى مصر رسولاً من ملك المَوْصل ، فأقـام بها خمسين يومًا ، ورجع فأخذ عنه أبو المعالى ابن رافع ، وذكَرهُ فى ذيل تاريخ بغداد وأثنىٰ عليه ، وهو القائل :

وقـد شـاعَ عنّى حُبُّ ليلىٰ وأنّنى * كلِفتُ بها شوقًا وهمتُ بها وَجْدا

فـواللّـهِ مـا حُبّى لهـا جـازَ حَـدّهُ * ولكنّهـا فى حُسنها جازتِ الحَدّا

---

(١) هذه الأرجوزة تُوجد فى مكتبة برلين ، ومنها نسخة مؤرخة سنة ٨٧٧ هـ بمكتبة جامعة القديس جوزيف فى بيروت – طبعها الأب شيخو فى مجلة المشرق البيروتية سنة ١٩١٣م ، وطبعها الأستاذ عباس العزاوى فى كتاب (الموسيقى العراقية) عن نسخة مؤرخه سنة ١١٢٠ هـ – وقد قمنا بتحقيقها أخيراً مع شرحها .

(٢) انظر : « الدرر الكامنة » ج ٥٧/٤ – وانظر : « معجم المؤلفين » .

وذكره ابنُ فضل اللّه العُمَرىّ المتوفَّىٰ سنة ٧٤٩ هـ ، فى موضعين من كتابه (مَسالك الأبصار) ، قال فى أحدهما [١] :

« بدرُ الدين محمّد الجنكىّ الماردينىّ ، ويُلقّب « كُتَيله » أصلُه من أبناءِ الكُتّاب ، وكتب خطّاً حَسنًا وقرأ طرفًا من النّحو والعربيّة وأتقنَ عِلم الموسيقىٰ » ، وحفظَ كثيرًا من الشّعر للقُدماءِ والمُحَدثين ، ونقل الأصوات [٢] المشهورة ، وحفظ كثيرًا من نُوَب [٣] عبد المؤمن ، وانخرَط فى سلْك النُّدماءِ وأهلِ المُحاضرات ومَلحَ وندَرَ وحكَى الحكاية وخدمَ ملوكَ ماردينَ واتّصل بهم ، وحكَى أنه حظِىَ عند الملِك الصّالح شمسِ الدين وراجَ لديه ، وسمع به السُّلطانُ الناصرِ فاستدعاهُ وأقبل عليه غاية الإقبال ... » .

وقال فى موضعٍ آخرَ منه [٤] :

« ... البدرُ الإربلىّ سيّد الجنكيِّين ، وكان عند المُظفّر بماردِين ، وقتَله مُجير الدّين ابن صَبْرت أُستاذ أرسَلان الدّوادار ، ولم يكن مثلُه » .

* * *

---

(١) « مسالك الأبصار » – مخطوط ، نسخة أيا صوفيا ج ٣٣١/٦

(٢) « الأصوات المشهورة » يعنِى بها الأصوات المائة المختارة ، والأرمال المشهورة التى ذكرها أبو الفرج فى كتاب (الأغانى) .

(٣) « نُوَب عبد المؤمن » : يريد « النَّوبات » جمع (نوبة) ، وهى سلسلةٌ فواصل غنائيّة ، على غِرار النّوبات الأندلسيّة القديمة ، ينسُبها إلى الملحّن البغدادىّ المشهور صفىّ الدين عبد المؤمن ابن فاخرِ الأرموىّ المتوفّى سنة ٦٩٣ هـ .

(٤) « مسالك الأبصار » – مخطوط (أيا صوفيا) ج ٣٥٩/٦

ونحن يتبيّن لنا فيما قيل عن ترجمة (بدر الدين الإربلىّ) بعضَ الشكّ ، وأيضًا فيما قيل عن تاريخ وفاته ، عمّا جاءَ فى (كشف الظنون) – مادة « تسهيل » أنه ولد سنة ٧٣٦ هـ ، ممّا يخيّل أنّ هذا تاريخُ وفاته .

• محمّد بنُ علىّ بنُ عُمَر الدهّان الدّمشقىّ Mohammed ibn Aliy ibn Omar el Dahhan - el Damascuscne; Painter & Poet & Literary.

(القرن الثامن هـ)

D. about 743

....

أبو الفَضْل شمسُ الدّين محمّد بنُ علىّ بن عُمَر المازنىّ الدهّان الدِّمشقىّ – المُصوّر الأديب الشاعر ، صاحبُ الموشّحات الرائعة ، من مُعاصرِى ابن فضلِ اللّه العُمَرىّ ، ذكَرهُ فى كتابه (مَسالك الأبصار) قال [1] :

« أبو الفضل شمسُ الدِّين ، ذُو يدٍ فى الأدب غير قصيرة ، وذهنٍ لا يتَمثّل شيئًا إلاّ حسّن تصويرَه ، لو صوّر نفسَه لم يُزِدْها ، ولو بُدِّلتْ بالكواكب صنعتُه لم يُرِدها ، أجادَ فى صنعتِه ، ووَاسَى بفهمِه آثارَ يدِه ، وأتى بكلّ بديع الصّنعة ، لا يُدنى تَدْبيجها للغَمام ، بعيدُ السُّمعة ، والذى صَوَّرهُ أقربُ شىءٍ إلى الأفهام ، صنائعُ فِكرٍ ويدٍ جادَ فيها بألوان ، ممّا يسرُّ الناظرَ ويُسيِّر الدِّيوان ، ممّا أبقَىٰ من محاسنِ أدبٍ ودِهان ، وأمسَكَ منها قلَم الشِعر والشَّعر ، لأنه حاز قصَبَ الدِّهان ...... » .

قال : وكان جيّدُ الغِناءِ صاحِبُ أفانين ، ومن مليحِ شِعره وله فيه غناء :

يهِيج شوقى إليه كلّما صدَحتْ * تدعو هديلاً مع الإصباح فى فَنَنِ
حمامةٌ وجَدَتْ وَجْدى فلِى ولَها * قلبان شُدّا معَ الأَشواقِ فى قَرَنِ
قامَتْ تنوحُ علىٰ ساقٍ وقمتُ علىٰ * ساقٍ أنُوح فأشجَتْنِى ولم تُعِنِ

(١) (مسالك الأبصار) – مخطوط « أيا صوفيا » ج ٦/٣٢٦

وله صوتٌ مشهور ، لم يبقَ فى زمانهِ مَن لم يقرّ له فيه إحسانه ، وهو :

هل حَيُّهـا على الدُّوَيرِ واجدُ * أم أقفرتْ من زينبَ المعاهدُ
خفيتُ حتى من سَقامي والضَّنىٰ * لولا أنيني ما رآني العائدُ
حتى رثَتْ لِي رحمةً حواسِدي * يا ويْحَ مَن ترثي له الحَواسِدُ
كم سقْتُ في الهَوىٰ إليكم مُقلتي * والحُرّ مَن يحفَظُ مَن يُعاهِدُ

الشعر لغيرِه ، وله فيه غناءٌ .

ولشمسِ الدّين محمّد بن عليّ الدّهان هذا الموشح البديع ، الذى أوله (١) :

يا بأبي غصنُ بانةٍ حَمَلاَ * بدرَ دُجًى بالكمالِ قد كَمُلاَ * أهيَفَ
فريدُ حُسْنٍ ما ماسَ أو سفَرا * إلاّ أغارَ القضيبَ والقَمَرا
يُبدي لنا بابتسامةٍ دُرَرا

وهذاالمُوشّح قد عارَضهُ الصّفديّ بموشحٍ آخر من جنسِه ، ابتداؤه (٢) :

لا تحسَبِ الصَّبَّ عن هواكَ سَلاَ * وإنّما سِدى الذى نقَلاَ * حَرَّفْ
أسلُو ولاَ صبرَ لِي ولا جَلَدُ * ونارُ وجدِي وسْطَ الحَشا تقِدُ
وكلُّ وَجْدٍ دونَ الذى أجِدُ

ويبدو أنّ كلّ ما قيل من الموشحات على هذا النّمَط الفريد ، إنّما يرجعُ إلى موشح ابنِ سَهْلٍ الأشبيليّ ، الذى مَطلعُه (٣) :

(١) انظر : (روض الآداب) – خطٌّ رقم ١٤٣٧ – دار الكتب المصرية – طبع بيروت سنة ١٩٠٢م .

(٢) انظر : (العذارَى المائسات) – طبع بيروت سنة ١٩٠٢م .

(٣) « الموشحات والأزجال » – الدكتور مصطفى عوض الوكيل – طبع دار المعارف سنة ١٩٦٥م .

روضٌ نضيــــــرٌ وشـــــادنٌ وطـلاَ   فاجتَنِ زهْرَ الربيعِ والقُبَلا * واشرَبْ
يا ساقِيًا مـا وُقِيـــتَ فِتْـنـتَــهُ   حكَى رحيقُ الكؤوسِ رِيقَتهُ *
فـمثّلـتَ ثغــرَهُ ووجـنـتَـهُ

وممّن عارَض المُوشّح ، من المشارِقة المُحَدثين ، فى القرن التاسع عشر ، إسماعيلُ الخشّاب ، الشاعر ، والشيخ حسَن العطّار ، قال كلّ منهما على رويّة ، فى غُلامٍ فرنسيّ إبّانَ الحملة الفرنسيّة (١) .

* * *

● محمّد بن عيسَى بن قَره البَغداديّ Mohammed ibn Eesus el Baghdadiy; ibn Qarah.

٦٨١ – ١٢٨٢هـ
٧٥٩ – ١٣٥٨م   D. 1358

هو الشيخ شمس الدين محمّد بن عيسى بن حسَن بن قَره البغدادِى ، من ولد مَروان آخِر خلفاء بنى أُميّة ، قدمِ أبوه مصرَ ، حين غلب التّتارُ على بغداد ، فأُجرِىَ عليه راتبٌ عادَ إلى ابنه هذا ، الذى نشأ بالقاهرة وحفظ القرآن والعُمدَة ، وتعلّم النّحوَ وسمع الحديث ووَلِىَ مشيَخة الزاوية التى بجوار المَشهد الحُسَينى بعد أبيه . وكان فقيهًا بارعًا حسَن الصّوت مطبوعًا على الغناء ، أخذَه عن غير واحد ، فكان فردًا لا يُلحَق فى هذا الشأن ، وكان شهمًا عفّ النّفس كريمًا ، لم يتّخذ الغناءَ إلاّ أريحيّةً فيه بالطّبع ، وليس استرزاقًا (٢) .

---

(١) انظر : « فى ربوع الأزبكية » – لمحمّد سيد كيلانى – طبع القاهرة سنة ١٩٥٩م .
(٢) « الدُرر الكامنة » ج ١٢٨/٤

قال ابنُ فضل اللّه العُمَرىّ فى كتابه « مسالك الأبصار »[1] :

« ... وكانت لى به صحبةٌ أعرف قَدرها له ، وكان يتودّد إلىَّ ويتردّد ، ورأيتُ منه فى الغِناء واحداً ، سبحان مَن وهبَهُ ما لا هو فى قُدرة البشَر » .

ثم ذكرَ له عدّة أصواتٍ غير مُجنّسة ، منها فى شِعر الجمّاز :

مَن مُنصِفى من عيون كلّما نظرَتْ * إلى خلىٍّ فؤادٍ باتَ فى شغَلِ
إذا رنَتْ فسيوفٌ من بنِى أسدٍ * وإن رمَتْ فسهامٌ من بنِى ثُعَلِ
أنا القتِيل بها والمُستجير بها * منها فيالَيْتها تقضِى علىَّ ولِى

ومنها فى شعره أيضًا :

كحّلَ جَفْنِى بالأرَقْ * ساهِى الجُفونِ والحَدَقْ
حلوُ اللّمَا والمُجتَلىٰ * والمُجتَنىٰ والمُعتَنقْ
قد سحَرتْ أجفانُه * ألبابَنا والسِّحرُ حَقّ
وكلّ طَرْفِى بالبُكا * وكلٌّ قلبِى بالقلَقْ
فمُقْلتِى ومُهْجتِى * بين دُموعٍ وحَرَقْ

وذكر له أيضًا ألحانًا فى شعره جميعها غير مجنّسة النّغم ، ولم يذكُر من الغِناءِ المُجنّس غير لحنٍ واحد ، الغناءُ فيه (راست) والشعرُ لابن الكرخىّ ، وهو :

أبعَدتْنِى عنكَ بعد قُربِى * يا ليتَ شِعرى ما كان ذنْبِى
لَهفِى لعيشٍ قد كنتُ فيهِ * أدعُوكَ يا مُنيتِى فتُلَبِّى

(١) « مسالك الأبصار » - للعُمَرى - مخطوط أيا صوفيا - ج ٣٢٢/٦ و ٤٢٠

وله رسالةٌ فى الموسيقىٰ باسم : « غايةُ المطلوب فى علم الأنغام والضّروب » [1] ، جاءَ ذكرها فى كتاب « كشف الظنون » ، ومنها نسخةٌ خطٌ بالقلم الرّصاص ، محفوظة بمكتبة معهد الموسيقى العربيّة بالقاهرة برقم ٧٠/٤١٦م .

* * *

• محمّد بن محمّد السعيدىّ (ابن سناءِ المُلك) Mohammed ibn Mohammed el Saiediy (Ebn Sanaa El Molk)

٥٢٥ – ٥٩٢هـ

هو هبةُ اللّه محمّد بن محمّد السعيدىّ ، شاعر الأيّوبيّين ، من أشهر شُعراء الغَزل ، وصاحبُ كتاب المُوشّحات المعروف باسم : « دار الطّراز » ، وله منها الموشّح المشهور الذى يُغنّىٰ فيه إلى وقتنا هذا :

كلّلِى يا سُحبُ تيجانَ الرُّبىٰ بالحُلِى * واجعلِى سوارَكِ مُنعطَفَ الجدوَلِ

ولحنُه من مقام (جهاركاه) ، وضربُ إيقاعه أربعةٌ وعشرون ، وأهلُ الصناعة من المُحَدّثين ينسبونه إلى المُلحّن المصرىّ المشهور : « محمد عثمان » .

فأما لحنُه القديم ، كَما فى « سفينة المُلك » ، للشيخ شهاب الدّين محمد بن إسماعيل ابن عُمَر المصرىّ المتوفى سنة ١٢٧٤هـ ، فهو على هذا الإيقاع أيضًا فى مقام (الحجاز) ، وله إيقاعٌ آخَر ضربُه « دارج » .

---

(١) نسخة خطيّة بالقلم الرصاص ، تقع فى ٣٤ صفحة ، مهداةٌ من الأستاذ أحمد أمين الدِّيك ، إلى يعقوب بك عبد الوهّاب رئيس المعهد ، الذى تفضّل بإهدائها إلى مكتبة المعهد سنة ١٩٤١م .

وهى فى افتتاحٍ ومقدمتين ، الأولى فى علم الضُّروب والقسَم ، والثانية فى علم الأنغام ، غير أن أسلوبَ المؤلّف فيها غريبُ المُصطلَحاتِ والشّرح ، فيه التواءٌ ، غيرُ مَعهودٍ فيما نظرناهُ من مخطوطاتٍ فى الموسيقىٰ ، ممّا يحتاج إلى جهدٍ فى المعرفة لتمييزِ ما غمض فيها من القول .

وهو القائل يمدحُ القاضِي الفاضل :

مـــدحِي لحــبّـكـمُ شــهـــادَهْ * وشـقــاوَتى فــيـكـم سـعـــادَهْ
وكـــذاك نـضـربُ بـالـغُـــدُوَ * وعلـىٰ مَـحــبّـتكم عـــيـــادَهْ
ويحَ الـعَـذُول إذا مَـــــضىٰ * مــن عَـــذْلـــه فـــنٌ أعـــادَهْ
والـنـفـسُ تـفـرِقُ فـى مُـــعَـــارا * ةِ الأحــاديـث الـمُـــعـــادَهْ

* * *

● محمّد بن القاضِي الدمَشقيّ; Mohammed ibn el Qadiy Damascusine; Lutist.

محمّد ، العَوّاد ، المَعروف بابن القاضِي الدِّمشقيّ ، ذكرَهُ ابن فضلِ اللّه العُمريّ فى كتابه (مسالك الأبصار) (١) ، قال :

كان من مَغانِي صاحب حَماة ، وكان فى لسانه ثِقال ، ولكنه إذا غنّى ، لم يُرَ مثلهُ فى طلاقة اللّسان ، فلمّا زالت دولة صاحب حِماة أتى إلى دِمشق مُسترزِقًا ، وكان من الضُّرّاب الحاذقين على العُود ... » .

ثم ذكرَ له أصواتًا غير مُجنّسة ، فمنها ، والشعر مجهول :

جنَـح الحـــبـــيـبُ إلـى الصُّـدو * دِ وافَى ومـــا وفَّىٰ عُـــهــودِى
وإذا العَـــــوارِضُ بـالـبَـنَـفْـــ * ـــسَجِ جـــاورَتْ وَرْدَ الـخـــدودِ
وَتمـوّجَــتْ كــثُـــبُ الـــرّوا * دفِ تحتَ أغـــصـــان الـقُـدودِ
لـشَـهــدْتَ فـى أيـدى الـظِّـبَـا * ءِ قـــيـــادُ أعـناقِ الأُسُـودِ

(١) « مسالك الأبصار » ج ٣٢٤/٦ - مخطوط نسخة أيا صوفيا .

وكذلك صوته فى شعر المُحاور :

هل بعدَ جيرانِ النَّقا * بُدٌّ إلى الصَّبِّ البَقا
وهل يلُومَ نفسَهُ * إذا قُضى تشوُّقَا
أهكذا حُكْمُ الهوىٰ * لَيْتَ الهَوىٰ ما خُلِقَا
أضنَى القُلوبَ بالأسىٰ * وبالسُّهادِ الحَدَقَا
أقضِى نهارِى آسِفًا * وعُمْرَ لَيْلِى قلِقَا

* * *

● محمّد بن محمّد الطُّوسىّ (نصير الدين) Nasier el Din Mohammed ibn Mohammed el Tousiy; Astronomical.

٥٩٧ – ٦٧٢ هـ
D. 1273
١٢٠١ – ١٢٧٣م

أبو جعفر نصير الدين محمّد بن محمّد الطُّوسىّ ، الرياضىّ الفلكىّ المشهور ، الذى رافق هُولاكُو فى حملاته بالعِراق ، له رسالةٌ فى المُوسيقى [1] قصيرة ، فى صفحة وبعض صفحة ، ربّما كان كتَبها بمعاونة صفىّ الدين الأرموىّ البغدادىّ المتوفى سنة ٦٩٣ هـ ، وتحتوى على قولٍ مُجملٍ فى الأبعاد الصوتية .

* * *

---

(١) نسخة وحيدة بالمكتبة الأهلية بباريس ، ضمن مجموع رقم ٢٤٦٦ ابتداءً من صفحة ١٩٧ وبعض ١٩٨ – حققها الأستاذ زكريا يوسف سنة ١٩٦٤ – ببغداد ، طبع دار القلم بالقاهرة سنة ١٩٦٤م .

• محمّد بن يحيَى السّرقسطِيّ (ابن باجَهْ) Ebn Bajeh Mohammed ibn Yahya el Sarchostiy Phiblosopher.

...... ٥٣٣ هـ

...... ١١٣٨م D. 1138

أبو بكر محمّد بن يحيَى ، المعروف بابن الصايغ ، السرقسطيّ ، آخرُ فلاسفة المُسلمين فى الأندلس ، اشتهر بالعلوم الطبيعيّة والفلسفة والرياضيّات والأدب والموسيقىٰ ، عمل وزيراً للأمير أبى بكر الصّحراوى ، صاحب سرقُسْطَة ، وله عدّة رسائلَ فى الفلسفة ، وشروح على مذهب أرِسطو والفارابىّ .

ومن فلسفته أن العقلَ هو الذى يُهذّب الغريزة فى الإنسان ، وليست هى فيه كاملةً بالطّبع بقدر ما هى تهذيبٌ عن طريق العقل ، فكان هذا يخالِف مَذهبَ المتصوّفين .

وقد نسَب إليه ابنُ خلدون فى مقدّمته ، أنه صاحبُ التلاحين المعروفة فى الأندلس، وقال ابنُ سعيدٍ (١) المغربىّ المتوفى سنة ١٢٨٦م :

« وتُنْسَب إليه الألحانُ المُطرِبة فى الأندلس ، التى عليها الاعتماد ، وأنه فى المغرب كالفارابىّ فى المشرق » .

وابنُ باجةَ أبو بكر محمّد بن يحيَى السّرقسطىّ هو صاحب الموشحة المشهورة فى الأندلس ، التى أوّلها (٢) :

(خاته) جرِّرِ الذّيْلَ أيُّما جَرٍّ * وصِلِ الشُّكْرَ منكَ بالسُّكْرِ

(دور) خَضّبِ الزّنَد منك باللَّهبِ * من لُجينٍ قد حَفَّ بالذّهَبِ

تحت سِلْكٍ كجوهَرِ الحَبَبِ * معَ أَحوىٰ وأعذبَ الشَّنَبِ

---

(١) انظر : « المُقتطف من أزاهِرِ الطُّرق » لابن سعيد الأندلسىّ .

(٢) وهذه الموشّحة ، كما فى جيش التوشيح ، تنسب إلى أبى بكر يحيى بن محمد بن يوسف الأنصارىّ ، كاتب الأمير تاشفين ، بغرناطة .

قال صاحبُ « نفح الطيب » [1] :

« ... ومن الحكايات المشهورة ، أنه حضَر مجلسَ أبى بكر ، أميرُ سرقسطةَ ، فألقَى عليه موشّحته التى أوّلها :

* جَــرِّرِ الذَّيـلِ أيُّمــا جَــرٍّ *

فطرِب ، فلمّا ختَمها بقوله :

عــــقَــد الــلّــهُ رايــةَ الــنّــصــرِ لأبــى الــعَــلاءِ أبــى بَــــكْــرِ

وطـرَق ذلك اللّحن سـمعَ أبى بكر ، صـاح : واطـرَباه ، وشـقّ ثيـابه ، وقـال له : ما أحسَنَ ما ابتدأتَ وما ختَمْتَ ، ثم أقسَم ألاّ يمشِى إلى دارِه إلاّ على الذّهب ، فخاف ابنُ باجةَ سُوءَ العاقبة واحتالَ بأن جعل فى نعلَيْه ذهبًا ومشَى عليه » .

* * *

• محمد بن يحيَى بن أبى منصُور المُنَجّم Mohammed ibn Yahya Ebn Abi Mansour el Monajjim; literary.

٢٧٨هـ
D. 891
٨٩١م

محمّد بن يحيَى بن أبى منصور المُنجّم ، أكبَرُ ولد يحيَى بن أبى منصور المنجّم ، صاحبُ كتاب : (أخبار الشّعراء) ، كان فصيحَ اللّسان عالمًا بالمُوسيقى والنّجوم والطبّ والهندسَة ، وكتابُه فى أخبارِ الشّعراءِ هو المُعوّل عليه إلى القرن الثالث للهجرة [2] .

* * *

(١) « نفخ الطيب » – للمُقرىّ – ج ١٩٦/٤ – طبع المطبعة الأزهرية سنة ١٣٠٢هـ .

(٢) « الوافى بالوفيّات » .

● محمّد ذاكر **Mohammed Zaekr; = Ahmed Tshaker. Musician.**

١٢٥٢ - ١٣٢٤هـ

١٨٣٦ - ١٩٠٦م D. 1906

أصلُ الاسم : أحمد شاكر ، تركيّ من جزيرة « كريت » ممّن نزَحُوا إلى مصر في عهد إبراهيم باشا ، في القرن التاسع عشر ، تعلّم في مدرسة « الخانكاه » التى كانت إذ ذاكَ مُخصّصة لأبناء الأتراك ، فتعلّم الموسيقى والمارشات الحربيّة على أساتذة من الإيطاليّين ، وتخرّج في عهد الخديوىّ توفيق مُعلّما لموسيقَى الجيش النّحاسِيّة ، ثم رُقّى إلى رُتبةِ أميرالاى ياور الخديوىّ ، ثم أُحيل إلى المعاش سنة ١٨٩٢ن ، في أوائلِ حُكم الخديوىّ عبّاس الثانى .

وكان ذكيّا مطبوعًا ، فدرَس موسيقَى الألحان من المؤلّفات التركية ، وأدخَل بعضًا منها في موسيقَى الجيش عن طريق تدوينها بنوتاتٍ تتلاءَم مع تلك الآلات المُستعملة للنّفخ ، فأصبَح بذلك مُلمّا بالألحان الشرقيّة ومقاماتها وإيقاعاتِها ، وألّف في ذلك عدّة كُتب هي كالمَراجع الآنَ ، ومنها :

١ - (تُحفة المَوعود فى تعليم العُود) .

٢ - (حياةُ الإنسان فى ترديد الألحان) ، ترجمَ أكثرهُ عن « مجموعة المقامات » بالتركية ، لهاشِم بك - طبع حجر سنة ١٨٦٣م .

٣ - (الرّوضة البهيّة فى أوزانِ الألحان الموسيقيّة) .

وله مع ذلك مؤلّفاتٌ في المُوسيقَى العسكريّة ، من مقاماتٍ معهودة في الألحان الشرقية ، كالعُشّاق التركى ، والحجازكار ، والخُزام ، وله مارشِ الهانِم ، وأفراحُ القُبّة .

* * *

• محمّدَ الرَّفَّ بن عَمْرو، المُغنّى Al Raaff, Mohammed ibn Amru; Singer.

...... ت.ح ٢٢٥ هـ
...... = ٨٣٩م

هو محمّد بن عَمْرو ، مولىً بنى تميم ، كوفىّ الأصل والمولِد ، والرَّفّ [١] لقبٌ غلَب عليه ، وهو من المُغنِّين الضَّاربين من الطبقة الثانية ، كان صحيحَ الأداءِ طيِّب الصّوت ، ولكنه قليلُ الصّنعة ، وأكثر ألحانه فى خفيفِ الرّمَل ، وكان يتميّز بالذّكاءِ وسُرعة الأخذ ، حتى لا يكاد يسمع الصّوتَ مرّتين أو ثلاثًا فيستَوْعبُه ، فإذا هو يؤدّيه لا فرقَ بينه وبين صاحبه ، وكان إبراهيمُ الموصلىّ وابنُه إسحاقُ يرفعانِ منه ويجتلبان له الرِّفدَ والصِّلات ، فكان لذلك مُغرىً بابن جامعَ لشحِّه وبُخله .

قال أبو الفرج : أخبرنى جحظةُ قال : حدّثنا حمّادُ بن إسحاق عن أبيه ، قال :

غنّى ابنُ جامعٍ يومًا بحضرة الرّشيد :

جَسورٌ على هَجْرى جبانٌ على وَصْلى * كذوبٌ غَدًا يَسْتَتْبِعُ الوعدَ بالمَطْلِ
مُقدّمُ رِجْلٍ فى الوصالِ مُؤخِّرٌ * لأُخرىً يشوبُ الجِدَّ بالهَزْلِ
يَهمّ بنا حتى إذا قلتُ قد دَنَا * وجاءَ ثَنَىٰ عِطْفًا ومالَ إلى البُخْلِ
يزيدُ امتِناعًا كلّما زِدْتُ صَبْوةً * وأزدادُ حِرْصًا كلّما ضَنَّ بالبَذْلِ

---

(١) فى أصول (الأغانى) ، وأيضًا فى (نهاية الأدب) ، اسمه : « الرَّفّ » ، بالرّاء المُهمَلة ، غيرَ أن مُحقّقى الأغانى سمّوهُ « الزَّف » بالزّاى ، لوصفه بسُرعة الأخذ فى سماع الألحان ، غير أن هذا لا يُعدّ سبَبًا فى تغيير اللّقب ، فقد يكون مُحرّفًا أصلاً عن (الرّفّاء) ، وهذه أيضًا كُنيةٌ ، قد تلزَمهُ إذا كانت حِرفة له أو لأبيه ، ولذلك آثرنا كتابه الاسم دون تغيير .

انظر : « الأغانى » ج ١٨٧/١٤ - طبع دار الكتب المصرية .

لحنُ هذا الصّوت خفيفُ ثقيلٍ أوّلُ بالبنصَر ، والصنعةُ فيه لابن جامعٍ ، وقد أحسنَ فيه ما شاءَ ، واستحسَنهُ الرشيدُ ، واستعادَه مرّتين ، فنظرتُ إلى الرفّ ، وأومأتُ إلى مُخارِق وعَلويّة وعقيد ، ثم قمتُ إلى الصّلاة ، فأعادَهُ الرّفُّ على الجماعة حتى أخذُوه ، ودارَ لهم مذهبَهُ ومقطَعُه ، ثم عدتُ إلى المجلس ، فلمّا انتهَى الدّورُ إليّ بدأتُ بهذا الصّوت فغنّيتُه ، فنظر إليّ ابنُ جامع مُحدِّدًا ، وأقبَل عليّ الرشيدُ فقال : أكُنتَ ترويِ هذا الصّوت ؟ فقلتُ : نعم ، فقال ابنُ جامع : كذبَ واللّه ، ما أخذَه إلا السّاعة ، فقُلت : هذا صوتٌ قديم أرويه ويرويه بعضُ مَن حضَر ، وغنّوهُ جميعًا ، فوثبَ ابنُ جامع فجلس بين يَدَيْه وأقسَم أنّ اللّحن من صنعته ، وما سُمِع قبل ذلك ، فقال الرّشيد : أصدِقونِي القِصّة ، فصدَقتُه ، فجعل يضحك ويقول : لكلّ شيءٍ آفةٌ من جنسِه .

وكان محمّدٌ الرّفُّ أروَى خَلْق اللّه للغِناء ، وأسرَعَهُم أخذًا لما سمِعه ، وكان المُغنّون فى بلاءٍ منه ، إذا حضَر ، وكان فى ابنِ جامعٍ بُخْلٌ شديد لا يقدر معه أن يبَرّه برِفْدٍ ، فلذلك أصبحَ الرّفُّ مُغرىً به .

ولِمحمّدٍ الرّفّ صنعةٌ يسيرةٌ ، فى إيقاع خفيف الرّمَل ، ومنها فى شعر الأعشى :

لِمَن الظّعائنُ سَيْرهُنّ ترجُّفُ * عَومَ السّفينِ إذا تقاعَسَ مجْذَفُ
مرّتْ بذِى خُشُبٍ كأنّ حُمولَها * نَخْلٌ بيَثْرِبَ طَلْعُهُ مُتضَعّفُ

ولحنُه لمحمدٍ الرّفّ خفيفُ رمَلٍ [1] بالوسطى .

---

(١) « الأغانى » ج ٣٥/٦ – طبع دار الكتب المصرية ، والأصل : « ... رمل ثان » .

وله فى شعرِ مُسافرِ بن عَمْروٍ الأمَوِىّ ، لحنٌ خفيفُ [1] ثقيلٍ بالوسطى :

ألَم نَسْقِ الحَجيجَ وَنَنْـ * ـحَرِ المِدْلاقةَ الرُّفَدا
وزمزَمٌ من أرومَتِنَا * ونَفْقأ عينَ مَن حَسَدَا
وإنَّ مَناقبَ الخَيْرا * تِ لم نُسْبَقْ بها عَدَدَا
فإن نَهْلِكْ فلم نَمْلِكْ * وهل من خالدٍ خَلَدَا

قال أبو الفَرج :

« وكان فى محمّدٍ الرفّ ، عربَدةٌ إذا سكِر ، فعربَدَ مرّةً بحضرة الرشيد ، فأمَر بإخراجِه ، ومَنعه من الوُصول إليه ، وجَفاهُ وتناسَاهُ ، وأحسَبُه مات فى خلافته ، أو فى خِلافة الأمين ... » .

* * *

(١) « الأغانى » ج ٩/٥٥ – طبع دار الكتب المصرية ، والأصل : « ثقيل بالوسطى » والصحيحُ ما أثبتناه هنا .

• الشيخ ، محمّد هاشِم الضَّرير Sheikh - Mohammed Hushim; Blind Musical.

...... ١٣٧٩هـ

D. 1960 ...... ١٩٦٠م



الشيخ محمّد هاشم الملحّن الضّرير ، مصرىّ ، يقول : إنه ينحدر من أصلٍ تركى ، وهو فى عدادِ المَوْهوبين القلائلِ ممّن امتازوا بقوّة التصوّر فى التلحين ، حتى قد يخيّل للناظرِ إليه أن فى أهداب عَيْنيه المُغَلقّين« رادارًا »يقود أصابعه الدقيقة على الأوتار ، كيف كانت تسويات مطلقاتها ، معهودة ، أو غيرِ معهودة ، فهو لا يهتمّ بذلك ، ويكفِيه أن يجسَّ النغمَ ويعرفَ أماكنها، فإذا بالعُود ينطقِ بلسانٍ آدمىّ .

ومع ذلك فقد كان أبىّ النّفس عزيزَها لا يجرِى وراءَ المادّة ، يعتزّ بفنّه وأصالته ، فكان يُغـذّى أكثَر مُطربات الجيل المصريّات بألحانه المُطربة السّهلة المُمتعة (١) ، وهو فى قرارةِ نفسِه غيرُ راضٍ بذلك ، إلاّ رغمًا عنه ، حتى يعيشَ ، ولو كان هذا اضطرارًا ، فقد كان يميلُ إلى تلحين قصائدَ المديح والموشّحات ، ويَرى فى ذلك أصالَة التلحين العربىّ باللّغة الفُصحىٰ ، فأمّا ما عدَا ذلك فهى فى نظرِه ألحانٌ لملْءِ الفراغ وقطع الوقت ، عاصرناهُ مُدّة ، رحمِهُ اللّه ، مات ولم يبلُغ الخامسة والخمسين .

* * *

---

(١) انظر : تسجيلات الشيخ محمد هاشم بالإذاعة المصرية .

• الشيخ محمود محمَد صُبْح Sheikh Mahmoud Mohammed Sobh;

١٣١٥ - ١٣٦٠هـ
١٨٩٧ - ١٩٤١م D. 1941



الشيخ محمود محمد صُبح ، مُقرِئٌ ومنشِدٌ مصرىّ ، ينتمِى إلى بيت الإمام زكريّا الأنصارىّ الزُّرقانى ، موهبةٌ فنّية فذّة ، حرَمها اللّه منِحة البصر منذ الصِّغر ، لحِكمة يَعلمُها ، ومنحَهُ الصّوتَ الحسَنَ القوِىَّ المدّادَ اللّين كالماءِ الجارِى ، ووهَبه إرادةً صُلبةً لا تقِف أمامها عقَبة .

فقد تمكّن من أن يزاولِ آلةَ العُود ، فتسمع منه عَجبًا ، وأن ينفخ فى النّاىِ فيَئنّ أنينًا يعلّمك الرّحمةَ بالآخرين ، ويجوّد القرآن الكريم بصوتٍ أنيقٍ مُتطاولٍ مُعبِّر ، فترتعِد فارئصُك ، هل أنتَ إلى الجنّةِ مَصيرُكَ ، أو إلى سَقَرٍ فتثوب ، ويُغنّيك موشّحات المَديح فيخيِّل إليكَ أنه ينقُش الحُروف المُصوّتة ويطرّزها وينظمها كأنها الدُّرّ ، كلّ ذلكَ دون أن يتسَوّل المعرفةَ من أحدٍ .

شخصيّة ظهرتْ فى الثُّلث الأوّل من القرن العشرين ، سمعناهُ من الإذاعة المصريّة سنة ١٩٣٦ ، عندما نالَ الجائزةَ الأُولىٰ فى المُسابقة الكُبرىٰ التى أعلنَتْها علىٰ مُستَوى الدّولة ، فكان بمثابة قُنبلةٍ انفجَرَتْ فى مصرَ وسُمِع دَوِيُّها فى بلاد الشام ، حيث طار صيتُه هُنا وهناك (١) .

غير أنّ العَيْبَ فيه أنه كان يتحَيّز لفنّهِ إلى حَدّ الهَوس ، فهو إمّا أن يكون كذلك ، أو لا يكون هُنالكَ شيءٌ آخَر على الإطلاق ، والوَيْلُ لِمَنْ يناقِضُه فى ذلك ، وبهذا الوَجه المُتنكّر فَقَد مِيزةَ أن يكون مَوْهبة نافعةً لنفسه وللآخَرين من أصحابِ الصّناعة فى الألحان ، وفيما عَدا ذلك فقد كان صافِيَ القلب عَطُوفًا زاهدًا ، لم يتكسّبْ عن هذا الطريق شيئًا أصلاً .

وممّا يُؤسَف له ، أنه كما ظهر فجأةً ، فقد اختفى كذلك ، فى أبريل سنة ١٩٤١ ، دون أن يُعانيَ مَرضًا ، ورثاه الشاعرُ أحمد رامِي ، وكان صديقَهُ ، بقوله :

هو قلبٌ حملْتَهُ فى حناياكَ * لطيفُ الهوىٰ رقيقُ الحَنينِ
وهى روحٌ تسَلّلتْ فى طواياكَ * وأقصَتْكَ عن حياة الفُتونِ
وهى نفسٌ أغنَتْكَ فى هذه الدُّنيا * عن المالِ أو المَتاعِ الثَّمينِ
لستَ تَبْغى من الحياةِ سِوىٰ * ما يدفَعُ العُمَر فى غمارِ السِّنينِ
زورقًا سابحًا بغير شِراعٍ * سارَ مِجْدافُه برفقٍ ولينِ

* * *

(١) انظر : « تسجيلات الشيخ محمود صُبح » بالإذاعة ، وبمكتبة الفنّ بدار الكتب والوثائق المصرية .

• محمود أحمد الحفنى - Dr. Mahmoud Ahmed el Hephni; Master - Musicology.

١٣١٥ - ١٣٩٣هـ

١٨٩٧ - ١٩٧٣م D. 3. 12. 1973

دكتور، محمود أحمد الحِفنىّ، عميدُ العِلْم وفُنون المُوسيقى، وصاحب نهضتها فى مصر، فهو أوّل مصرىّ حصل على ذلك اللّقب من جامعات ألمانيا سنة ١٩٢٤، وأوّلَ من نشرَ دِراسة المُوسيقىَ فى دُورِ التّعليم قانونًا فى مصرَ، وعنها أخذتْ بقيّة الدُّول العَربيّة.



صورة تذكارية قديمة للدكتور الحفنى نشرت فى اللطائف المصورة عام ١٩٣٠ اثناء وجود الحفنى فى البعثة.

وكان المُحرّكُ القائم بأعباءِ المُؤتمر الدّولىّ للموسيقى العربيّة، الذى انعقد فى مصرَ سنة ١٩٣٢، وتحمّل أعباءَ نَشْر كتاب المُؤتمر، وهو مُجلّد ضخم يقع فى أكثر من ٨٠٠ صفحة يشتمل على أعمال المُؤتمر، وتسجيلاتِ الأغانى المُختارة فى أنحاءِ مصرَ وعواصمِ البلاد العربيّة، على اختلافِ مُصطلحاتها وطبوعها ومَقاماتها اللحنيّة، وصُورِ أهل الفنّ ممّن اشتَركُوا فى تلك التسجيلات، ومنه نسخةٌ باللّغة الفرنسيّة.

وله مـؤلّفـات عـدّة ، فى الدّراسـات النّظريّة والتـاريخـيّـة ، وكُـتـبٌ عن الأعـلام المَشـهورين من القُدامىٰ والمُحَدّثين ، وله كتابٌ فى شرح أصناف الآلات الصّناعية التى تسمع منها النّغم ، وقد ظلّت « مجلّة المُوسيقىٰ » التى كان يُصدِرها فى حياته زمنًا طويلاً ، غذاءً لأصحابِ هذا الفنّ الجميل .

عاصرناهُ واشتَركْنا معه فى تحقيقِ كُتب تُراث المُوسيقَى العربيّة ، فكان دمِثَ الأخلاق حلُو اللّسان بصِيرًا بالأمور يقود إلى الصّواب ، رحمهُ اللّه .

* * *

● **مَحمُودى** **Mahmoudi; Mode - Irak.**

اسمُ هيئـةٍ لحنيّة من فصيلة (البياتى) تُعرَف بتلك التسمية فى العِراق ، وهى طريقةٌ فى مقام (عشاق تركى) (١) تتميّز بالدّخول فيها ابتداءً من نغمة « نوا » ، ثم من « المُحيّر والحسينى » نزولاً إلى « الدّوكاه » .

وهذا هو بعينـهِ استقرارُ طريقة مقام (الإبراهيمىّ) (٢) عندهم ، وكلاهما هيئة فى طريقه مقام (عشاق تركى) فى مصر والشام .

* * *

● **محمود الجُمركْشىّ العـوّاد** **Mohmoud el Jomroekji Lutist.**

محـمُود الجُـمركشى العَـوّاد المصرىّ ، أحَدُ المشاهير الضاربين على آلة العُود فى مصر ، ومن النّوادر المُمتازين، صاحب أسلوب فريد فى الأداء .

* * *

---

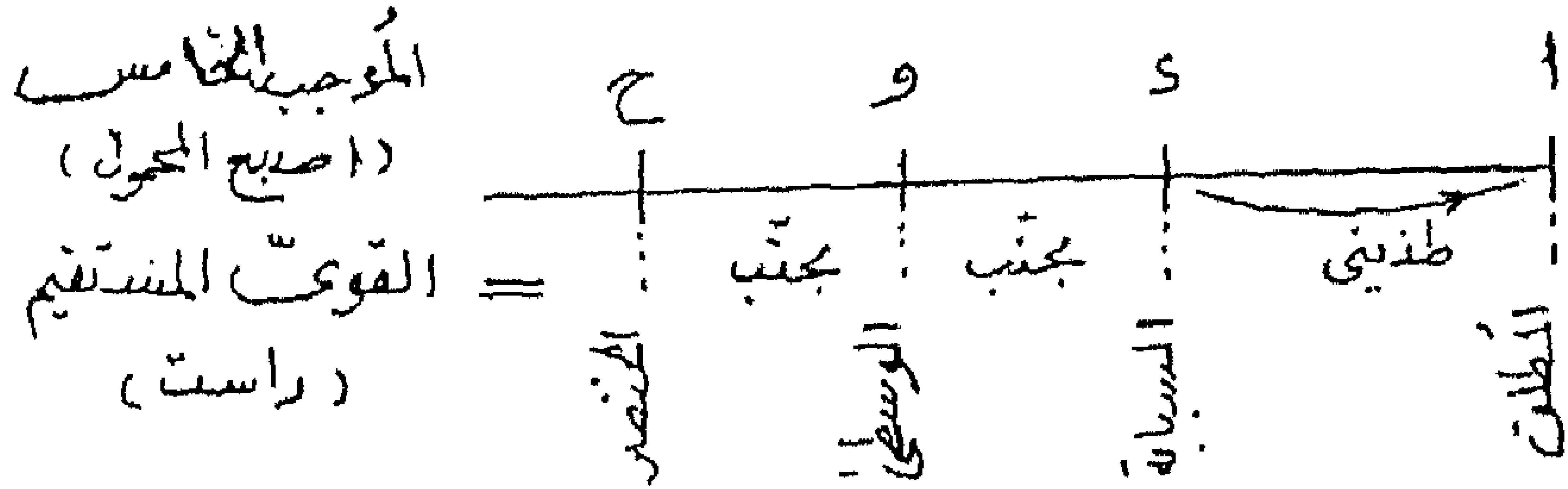
(١) انظر : (عُشّاق تركى) – مقام .

(٢) انظر : (إبراهيمى) – وانظر : (المقام العراقى) – طبع بغداد سنة ١٩٦١ .

• المَحْمُول

Al Mahmoul; Genus - Phrase, = "Rast".

« المَحـمُـول » ، اصـطـلاح قديم عـنـد المتـوسـّطـين ، يعـرف أيضًا باسـم « أصـبع المحـمول » ، فى تجنيـسات الألحـان ، وهـو الموجب الخـامس من المَـواجب الستّـة بإزاء الأجناس المعهودة ، دالاً على نغم الجنس « القوىّ المستـقيم » المُـسمّى اصطلاحاً « راست Rast » ، مميَّزاً بالحروف (أ . ى . و . ح) بدلالة الدساتين التى يخرج منها نغم هذا الجنس ، على أساس مطلقات الأوتار ، على هذا المثال (١) :



* * *

(١) انظر : (تجنيسات الألحان) – وانظر : (المَواجب الستّة) .

وهذا الصنف من التجنيس يشبه اصطلاح القدماء ، على مذهب إسحاق الموصلىّ فى قوله : « مطلقٌ فى مجرى الوسطى » .

• محمولٌ بالوُسطى

Mahmoul; by Middle Fret.

المحمُول بالوسطىٰ ، اصطلاح عامّ عند المتوسّطين ، يحيط بالتجنيسات التى ترتكز على إحدَى الوسطَييْن ، إمّا « الوسطى القديمة » ، وإمّا « الوسطىٰ » التى بين تلك وبين البنصر ، وهى المُسمّاة : « وسطى زَلزل ، أو : وسطَى العَرب » .

فما هو على أساس هذه الوسطىٰ ، فهو شبيهٌ بما فى التجنيسات عند القُدماء ، على مذهب إسحاق فى قوله : (بالوسطىٰ فى مَجراها) ، وهو جنس (الأوج) ، أو (السيكاه) عند المُحدثين الآن .

فأمّا ما هو على « الوسطى القديمة » ، فهو التجنيس الذى يسمّيه إسحاق ، على مذهبه : (مُطلَقٌ فى مَجرى البنصر) (١) ، وكلاهما نغم ذِى المَدّتين ، فيما يُسمّى الآن اصطلاحًا (عجم) ، وذلك لأن « البنصرَ » فى التجنيسات قد يقوم مقامَ دستان « الوُسطى القديمة » .

* * *

---

(١) انظر « تجنيسات الألحان » - وانظر : « مُطلَق فى مجرى البنصر » - مع مراعاة أن التجنيساتِ المعروفة ليس فيها ما هو فى مجرى الوسطىٰ القديمة .

• مُحيِى الدّين بَعيُون الطُّنبورِىّ Hohyi el Dien Baayoun; Tanbourist

١٣٠٣ – ١٣٥٠هـ

١٨٨٥ – ١٩٣٠م D. 1930



مُحيِى الدين بَعيُون ، الطُّنبورى ، أصلُه من لبنان ، من مَشاهير الضاربين على الطُّنبور هناك ، تلقى أصولَ الضّرب على القانونِى أحمد البدوىّ ، المصرىّ الذى كان يَقْطنُ إذ ذاكَ فى طرابلُس الشام .

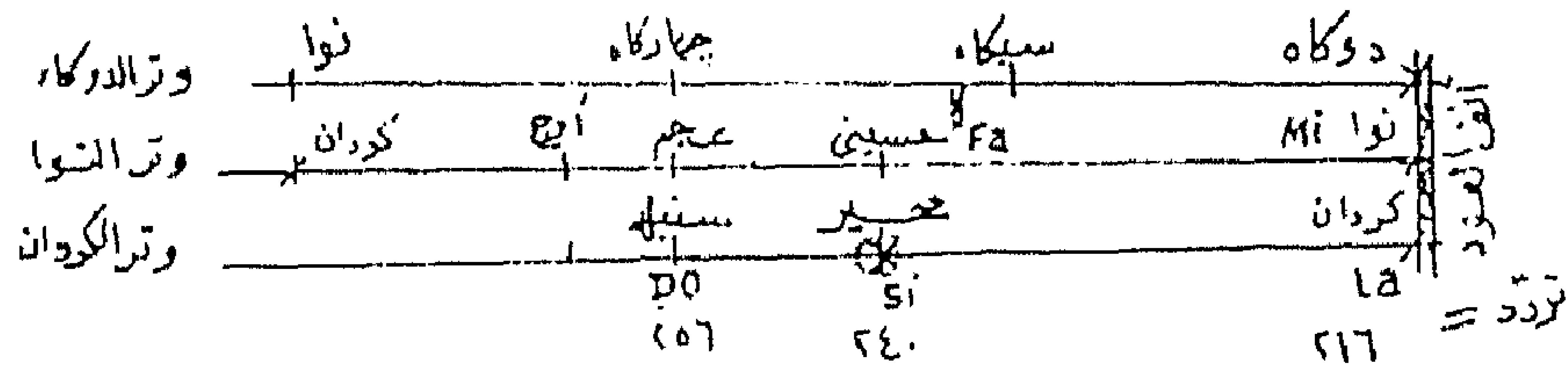
وكان مع ذلك صاحبَ صوتٍ حسَن ، وله طبعٌ قوىّ فى الأداء ، فنالَ بذلك شهرةً واسعة ، وله عدّةُ تسجيلاتٍ كتقاسيمَ على الطُّنبور .

حضرَ إلى مصرَ مرّة واحدةِ ، زار فيها المُلحّن المشهور إبراهيم القبانى ، فأسمَعهُ على العُود بعضًا من تلحيناته المشهورة ، فظلّ واجمًا لا ينطق وكأنه أُصيبَ بدهشةٍ ، ثم سافر إلى بيروت ، حتى داهَمهُ مرضٌ خبيث ، فتوفِّى هنالك سنة ١٩٣٠م ، ولم يتعدّ الخامسة والأربعين من عُمره .

* * *

Muhayer - Note ● مُحيّر

اسمٌ اصطِلاحيّ ، بالعربيّـة ، يُطلّق اسمًا على نغمـةٍ في المنطقـة الحـادّة ، هي بالقـوّة صِـيـاحُ نغمـة « الدوكـاه » ، وتُسمع من العـود ، في التسـوية المشـهورة عند الـمُحدثين الآن ، من دسـتان سبّابة وتر « الكِردان » ، فهي تقابل في **الترتيب** الطبيعيّ لذى الـمُدّتين على الأساس (صول Sol) ، تمديد نغمة « سي Si) .



* * *

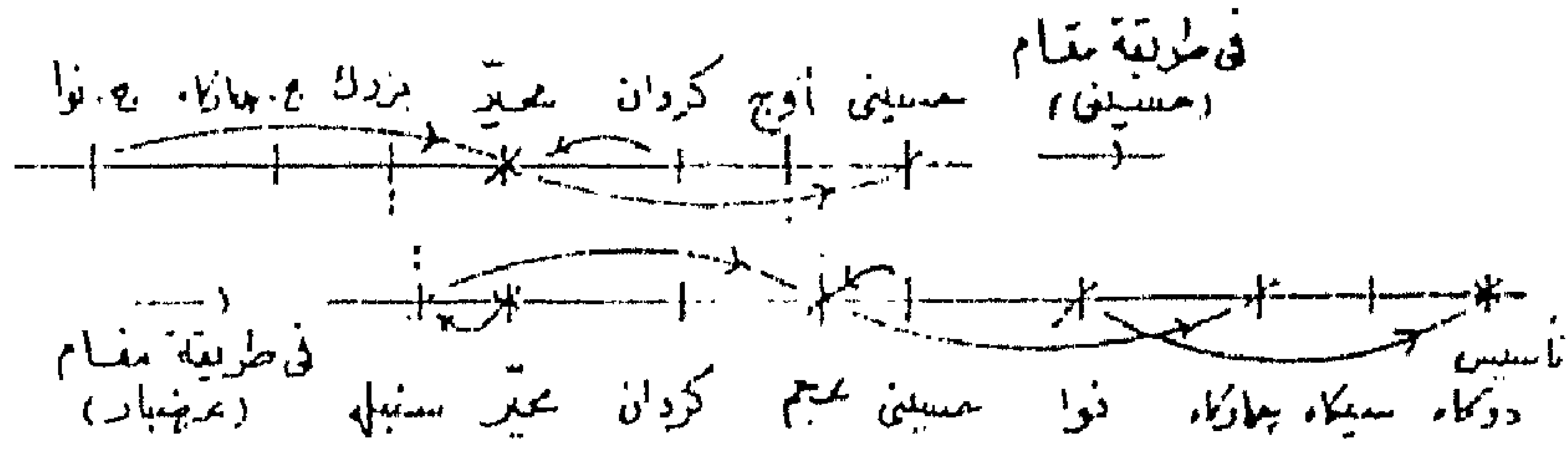
Muhayer - Mode ● مُحيّر

اسم اصطلاحِيّ لهيئةٍ لحنيةٍ من المركّبات ، من فصيلة (البِياتي) على « الدّوكاه » تتميّز بإنشاء جنس (البِياتي) على « المحيّر » في المنطقة الحادّة ، في طريقة مقام (الحُسَيني) ، ثم التسليم بإجراءِ طريقة مقام (عَرْضبار) إلى « الدّوكاه » .

فأصلُ الجمع : (بياتي) على « الدّوكاه) في طريقة مقام (عَرضبار) .

وفــرعـــــه : (بياتي) على « المحيّر » في طريقة مقام (الحُسيني) .

ومثاله بتوالى النغمات :



طريقة مقام (محيّر)
من فصيلة (البياتي)

والدّخول فيه ابتداءً ، من « الكِردان » إلى « المحيّر » صعوداً ، ثم نزولاً إلى « الحُسَينى » ، ثم العَوْدُ إلى « المحيّر والسنبلة » للتّسليم بطريقة مقام (عَرْضبار) بإجراء (النهاوند) على « الكِردان والنوا » ، ثم من « الچهاركاه إلى النّوا » والرّكوز على « الدّوكاه » بجنس (البياتى) .

وقليلةٌ هى الألحان التى من مقام (المُحيّر) لكونها من المركّبات ، غير أنها تبدو فى البِشروات والسّماعيات [1] أكمَل ، ومع ذلك فإنه متى استُنطِقَ « المحيّر » فى المنطقة الحادّة بكثرةٍ ، فهو المُراد به فى مقامٍ (البياتى) باسم (المحيّر) ، فأمّا عند التخصِيص فإنّه يتميّز بالترتيب الذى ذُكِر آنفًا .

* * *

---

(١) انظر بيشرو وسماعى (محير) – سازندة شاملى سليم .

• محيّر بُوسلك
Muhayer Bousalick; Mode

اسمٌ آخرُ لطريقة مقام (حُسَينى بوسلِك) ، يُبدأ فيه من المنطقِة الحادّة بإجراءِ (البياتى) على الحُسَينى ، ثم يُختَم بالتسليم بتجنيس (البوسلك) على « الدّوكاه » .

* * *

• محيّر سُنْبلَة
Muhayer Sonbul aht; Mode

اسمُ هيئةٍ لحنيّة ، من فصِيلة (الكُردِى) ، من المركّبات التى تُظاهَر فيها المنطقة الحادّةُ بإجراءِ مقام (المُحيّر) ابتداءً ، ثم يُختَم عند التسليم بطريقة مقام (سُنبُلَة) .

فأصلُ الجمع : جنس (صَبا زمزمة) (١) على « الدُّوكاه » فى طريقة مقام (سُنْبُلة) .

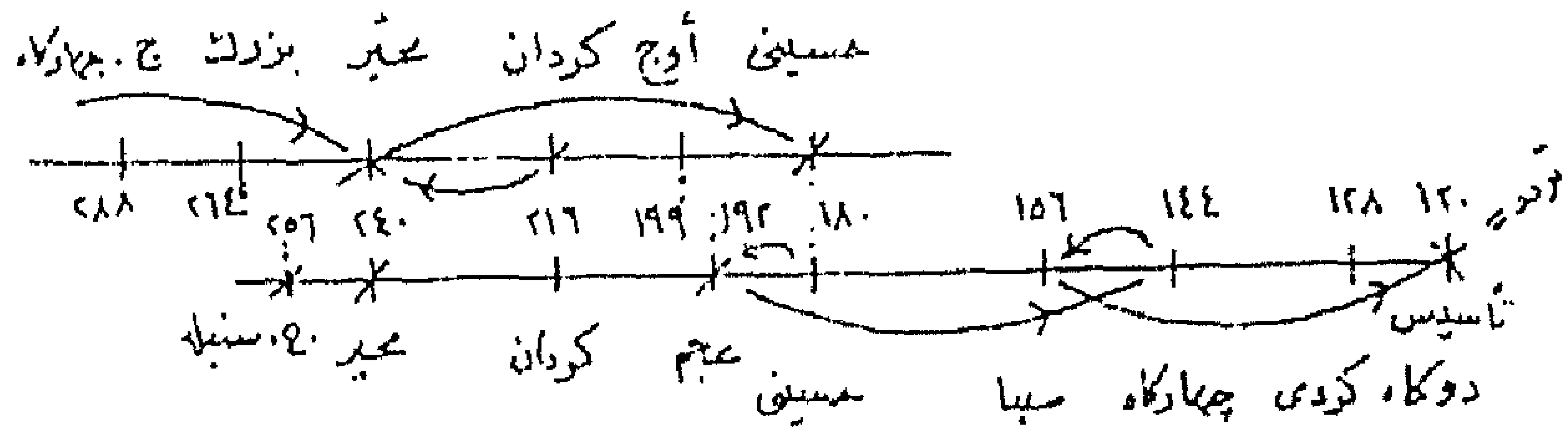
وفرعه : طريقة مقام (البياتى) على « الحُسَينى » ، مع التركيز على « المُحيَّر » .

وحشوهُ بينهما : إجراءُ جنسٍ (الحجازكار) على « الچهاركاه » ، تمهيداً للتسليم بجنس (صبا زَمْزمة) على « الدّوكاه » .

ومثاله ، بتوالى النغمات :

---

(١) انظر : (صبا زمزمة) – جنس .



طريقة فى مقام (محيّر سنبله)
من فصيلة (الكردى)

وهذا بعَيْنه هو طريقة مقام (سُنبله) ، وإنّما يتميّز فقط بإجراءِ (البياتى) على « الحسينى » ، فى طريقة مقام (بياتى الحسينى) ، واستِظهار جنس (البياتى) على « المحيّر) فى المنطقة الحادّة .

والأتراكُ يستعملون مقام (محيّر سنُبلة) باسم : « محيّر كُردى » ، مع الفارِق بينهما ، رغم أنّ كليهما من فصيلة (الكُردى) على « الدوكاه » (١) .

ومقـام (مـحيّر سنُبـلة) قليل الاستِعمـال فى التلحـينـات ، لسُهولة الأخذ بمقام (الكُردى) تارة ، ومقام (صَبا زمزمة) تارة أُخرىٰ .

* * *

(١) انظر : بيشرو (محيّر كردى) – ساندة شاملى سليم – ص/٢٤٠

• محيّر صَبا Muhayer Saba - (Sabha)

اسمُ هيئة لحنيّة ، تتميز بإجراءِ لحن « المحيّر » ابتداءً ، ثم يُختم بإجراءِ (الصّبا) على « الدوكاه »[1] ، وقد يُسمّى هذا أيضًا مقام (صَفا) ، وكِلاهُما واحدٌ فى المَسموع .

* * *

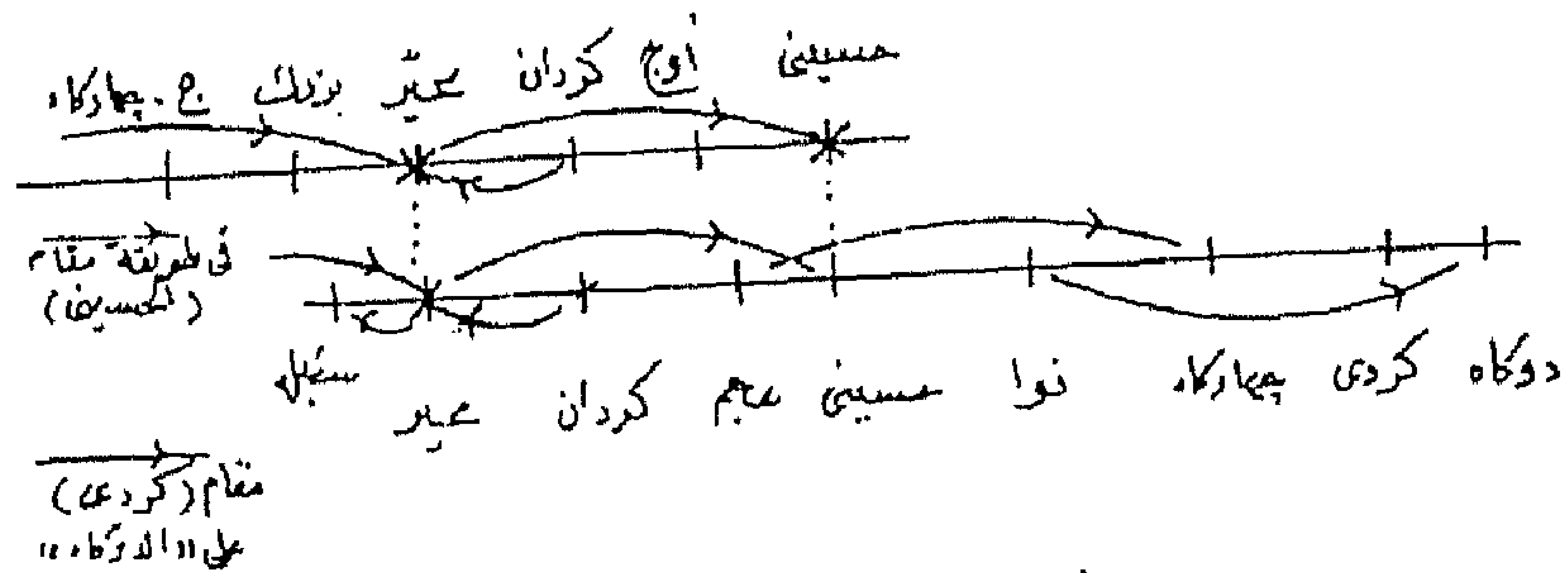
• محيّر كردِى Muhayer Chordiy; Mode

اسمُ هيئةٍ لحنيّة في المركّبات ، من فصيلة (الكُردى) ، تبدأ بإجراءِ (البياتِى) على « المُحيّر » فى طريقة مقام (الحُسَينى » ، ثم النّزول إلى « الدوكاه » بطريقة مقام (الكُردِى) [2] .

فأصل الجمع : جنسُ (الكردِىّ) على « الدّوكاه » فى طريقة مقام (الكُردِى) .

وفـــرعـــه : (بياتى) على « الحُسينى » ، فى طريقة مقام (المُحيّر) .

ومثاله بتوالى النغمات :



(١) انظر : (صَفا) – مقام .

(٢) انظر : « حياة الإنسان فى ترديد الألحان » . لذاكر بك .

والدّخولُ فيـه ابتداءً مـن « الكِردان إلى المحيّر » لإظهارِ جنس (البياتى) على « المحيّر » ، ثـم كذلك عـلى « الحُسَيـنى » ، ثم العَـوْد على الاسـتِـدارة صـعـوداً إلى « الكِردان والـمُحيّر والسبنلة » للتسليم بطريقة مقام (الكُردى) على « الدّوكاه » .

ويتميّز عن مقام (الكُردِى) عـادةً بالتوغُّـل فى المنطِقـة الحـادّة ، وإظهـار مقـام (البياتى) على « الحُسينى » .

والألحان العربيّة من مقام (مـحيّر كُردِى) تبـدو قليـلة ، وأكثر ذلك إنما هـو فى مقـام (الكُـردِى) دون تشبـيعٍ بجنسِ (البيـاتى) عـلى « المحـيّـر » ، ثـم عـلى « الحُسَينى » قبل التسليم .

* * *

• مُخارق بن يحيَى ، الـمُغنّى — Mokhariq ibn Yahya - Singer

...... ٢٣٢هـ
...... ٨٤٦م — D. 846

هو مُخـارِق بن يحيَى بن ناوُوس الجـزّار ، مَـولَى الرّشـيد ، وقـيل : بل ناوُوس (١) لقَبُ أبيه يحيَى ، ويكنَـى « أبا الـمُهنّأ » ، كنّاهُ الرّشيدُ بذلك .

وكان من قبلُ لعاتِكةَ بنتِ شُـهْدة ، وهى من الـمُغنّيات الـمُحسِنات المتقدّمات فى الضّرب ، ذكَـر ذلك مُـخـارِق واعـترفَ به ، ونشـأ بالمدينة ، وقِـيل : بل كـان مَنشـؤُه الكوفَـة (٢) ، وهو من الـمَعدُودين فى حُسْن الصّوت وطِيبه .

---

(١) « الناوُوس » : معبد النّار عند المجوس .

(٢) « الأغانى » ج ١٨/٣٣٦ – أخبار مخارق – طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وكان أبوهُ جزّاراً مملوكًا ، فكان مخارقٌ ، وهو صَبِيٌّ ، يُنادِى على ما يبيعُه أبوه من اللّحمِ ، فلمّا بانَ طيبُ صوتِه علّمتْه مولاتُه طُرَفًا من الغِناءِ ، ثم أرادت بَيْعهُ فاشتَراهُ إبراهيمُ الموصليّ ، وأهداهُ للفَضْلِ بن يحيَى بن الرّبيع ، فأخذهُ الرشيدُ منه ، ثم أعتَقه .

قال إسحاق : كان مُخارِق يتميّز بصوتٍ عجيب ، فاشتَراهُ أبى وعلّمه حتى بلغ شأوًا بعيدًا ، ثم أهداهُ إلى الرّشيد ، فكان يقفُ مع الغِلمان ، لا يجلس ، فغنّى ابنُ جامعَ ذاتَ يومٍ بين يدَى الرّشيد :

كأنّ نيرانَنا فى جَنْبِ قلعتِهمْ * مُصبّغاتٌ على أرسانِ قصّارِ [1]
هوَتْ هِرَقْلَةُ لمّا أن رأتْ عَجَبًا * حوائمًا ترتمى بالنَّفْطِ والنّارِ

فطَرب الرّشيد واستعادَهُ ، فغمَزَ مُخارقٌ لإبراهيمَ بعَيْنه وتقدّمه إلى خارجٍ ، فلمّا جاءَه قال مُخارق : مالي أراكَ مُنكسِرًا ؟ قال : أمَا ترَى إقبالَ الرّشيد على ابنِ جامعٍ فى هذا الصّوت ! قال : قد أخذتُه واللّه ، فقال له : ويحك ! إنّه الرّشيدُ ، وابنُ جامع ، مَن تعلم ، ولا يُمكن مُعارَضتُه إلاّ بما يزيد على غنائه ، وإلاّ فهو المَوت ، قال : دعنِي وخلاكَ ذَمٌّ ، فإن أحسنتُ فإليك يُنسَب ، وأن أسأتُ فإلىّ يُعود .

فقال إبراهيمُ للرّشيد : يا أميرَ المُؤمنين ، أراكَ مُتعجّبًا من هذا الصّوت ، فقال : لقد أحسَن ابنُ جامع فيه ما شاءَ ، فقال : إنّ عبدَك مُخارقًا يُغنّيه ، فنظَر إلى مُخارِق ، فقال : نعم ، يا أميرَ المؤمنين ، قال : هاتِه ، فغنّاهُ مُخارِق وتحفّظ فيه فأتَى بالعَجائب ، فطرِب الرّشيدُ حتى كاد يطير ، ثم أقبَل على ابنِ جامعٍ ، فقال له : ويْلكَ ، ما هذا ؟ فابتدأ يحلِف له بالطّلاق وبكُلّ مُحرجةٍ أنه لم يسمَع ذلك الصّوت قَطّ إلاّ منه ، وأنها حِيلةٌ جرَتْ عليه ، فالتفتَ إلى إبراهيمَ وقال له : أصدِقْنى ، فقَصّ

---

(١) « القصّار » : مبيّض الثياب ، وهذا الشعر قيل للرشيد فى حربه مع الرُّوم .

عليه ما جَرى من مُخارق ، فسأله : أكذلك هو يا مخارق ؟ قال : نعم يا مَولاى ، فقال : اجلِسْ إذَنْ معَ أصحابكَ فقد تجاوَزْتَ مرتبةَ مَن يُغنِّى قائمًا .

قال أبو الفرج الأصفهانيّ : أخبَرني محمّد بنُ خلَفٍ ، وكيع ، وحدّثني محمّد ابن خلف بن المَرزُبان ، قال وكيع : حدّثني هارونُ بنُ مخارق ، وقال ابنُ المرزُبان : ذكرَ هارونُ بن مخارق ، قال :

كان أبى إذا غنَّى هذا الصوت (١) :

يا ربْعَ سَلْمىٰ لقد هيّجتَ لى طربًا ... زدتَ الفؤادَ على علاّته وَصَبَا
رَبْعٌ تبدّلَ ممّن كان يسكُنُه ... عُفرَ الظِّباءِ وظِلْمانًا به عُصَبًا

يبكى ويقول : أنا مَولى هذا الصّوت ، فقلتُ له : وكيف ذاك يا أبتِ ؟ فقال :

غنّيتُ مولاىَ الرّشيدَ هذا الصّوت فبكىٰ ، وشربَ عليه رِطلاً ، ثم قال : أحسنْتَ يا مُخارق ، فسَلْنى حاجتَك ، فقُلت : أن تَعتقَنى يا أميرَ المؤمنين ، أعتَقكَ اللّهُ من النّار ، فقال : أنتَ حُرٌّ لوجه اللّه ، فأعد الصّوتَ ، فأعدتُه فبكىٰ وشرب رِطلاً ، ثم قال : أحسنتَ يا مُخارق ، فسَلْنى حاجتَك ، فقلتُ : ضَيْعةٌ تُقيمُنى غَلّتُها ، فقال : قد أمرتُ لكَ بها ، أعد الصّوتَ ، فأعَدتُه فبكَى وقال : سَلْ حاجَتَك ، فقلتُ : يا أميرَ المؤمنين ، تأمُرَ لى بمنزلٍ وفَرْشٍ وخادم ، قال : ذلك لكَ ، أعد الصّوتَ ، فأعدتُه فبكَى ، وقال : سَلْ حاجتَك ، فقبّلتُ الأرضَ بين يَديْه وقلت : حاجتِى أن يطيلَ اللّهُ بقاءَكَ ويُديمَ عِزّك ويجعلنِى فِداءَكَ من كلّ سُوءٍ .

---

(١) الشعر لهلال بن الأسعر المازنى ، وهو أحدُ الأصوات المائة المُختارة يُنسَب إلى عزّون الكُوفىّ ، ولحنه من الثقيل الأوّل بالبنصر ، وهو غير مشهور ، وفيه لحنٌ لابن عائشة من الثقيل الأول أيضًا ، والأرجح أن الصّوت له .

انظر : « الأغانى » ج ٣/٥٠ – طبع دار الكتب المصرية – وانظر « الأغانى » ج ١٨/٣٤٠ – طبع الهيئة العامة للكتاب .

قال أبو الفرج : أخبرني الحسَنُ بنُ عليّ قال : حدّثنا ابنُ أبِي الدُّنيا ، عن إسحاقَ بنِ محمّدٍ النّخعيّ ، عن الحُسَين بنِ الضّحاك ، عن مُخارِق ، قال :

إنّ الرّشيدَ قال يومًا للمُغنّين ، وهو مُصْطَبِح : مَن منكم يغنّى :

* يا رَبْعَ سَلْمىٰ لقد هيّجتَ لى طربا *

فقُمت فقُلت : أنا يا أميرَ المؤمنين ، فقال : هاتِه ، فغنّيتُه ، فطَرِب وشرب ، ثم قال : علىّ بهَرْثمةَ (١) بنِ أعيَن ، فجزعتُ وقلتُ فى نفسى ماذا يُريد منه ، فجاءوا بهَرْثمةَ ، فأدخِل إليه وهو يجرّ سَيْفه ، فقال له : يا هرثمةَ ، مُخارِقُ الشّارى(٢) الذى قتَلْناهُ بناحِية المَوْصل ، وما كانت كُنْيَتُه ؟ فقال : « أبو المُهَنّأ » ، فقال : انصرِف ، فانصرفَ ، ثم أقبَلَ علىّ وقال : قد كنَّيتُكَ : أبا المُهنّأ ، لإحسانِك ، وأمرَ لى بمائة ألف درهم ، فانصرفتُ بها وبالكُنْية .

قال أبو الفرج ، بإسنادِه الخبرَ إلى محمّد بن الحسَن الكاتب ، أنّ محمّد بن أحمدَ ابنِ يحيَى المكّى ، حدّثه عن أبيه قال :

خرجَ مُخارقٌ مع بعض أصحابه للنّزهة فنظَر إلى قوسٍ مُذهّبةٍ مع أحدِ مَن خرج معه ، فسألَه إيّاها فضَنّ بها ، قال : ثم سنحَتْ ظباءٌ بالقرب منه ، فقال لصاحب القَوْس : أرأيتَ إن تَغنّيتُ صوتًا فعطَفتْ عليك به خُدودُ هذه الظِّباءِ ، أتدفعَ إلىَّ هذه القوسُ ؟ قال : نعم ، فاندفع يُغنّى (٣) :

---

(١) « هَرْثمة » : سَيّاف الرّشيد .

(٢) « الشارى » : واحد الشراة ، وهم فرقةٌ من الخَوارج .

(٣) فى هذه الأبيات صوت ليحيَى المكّىّ ثقيل أوّل بالوسطىٰ .

مـــاذا تـقـــولُ الظِّـبـــاءُ أَفُـرْقَـةٌ أم لِـــقـــاءُ
أم عَـــهـــدُها بسُلَيْـمَىٰ وفـي البَـيـانِ شِـفـاءُ
مـــرّت بـنـا سـانـحـات وقـد دَنَـا الإمـسـاءُ
فـمـا أحـارَتْ جـوابًا وطـالَ فـيـهـا العَـنـاءُ

قال : فعَطفت الظِّباءُ راجعةً إليه حتى وقَفت بالقُرب منه مُسْتَشْرِفةً تنظُر إليه مُصغيةً تسمع صوته ، فعجبَ مَن حضَر من رُجوعها ووقوفها ، وناوله الرجلُ القَوْسَ فأخذَها ، وقطعَ الغناءَ فعاودت الظِّباءُ نفارَها ، ومضَتْ راجعةً على سَنَنِها .

قال أبو الفَرج : أخبرني أحمدُ بن جعفر جَحْظَةَ ، قال : حدّثني هِبةُ اللّه ابنُ إبراهيمَ المهديّ قال :

غنّت شاريةُ يومًا بحضرة أبي صوتًا ، فأحَدَّ النَّظرَ إليها وصبرَ حتى قطعَتْ نَفَسَها ، ثم قال لها : أمسكي ، فأمسكَتْ ، فقال لها : قد عرفتُ إلى أيّ شيءٍ ذهَبْتِ ، أرَدْتِ أن تتشبّهي بمُخارِق في تَزايُده ، قالت : نعم يا سيّدي ، قال : إيّاكِ أن تَعُودي ، فإنّ مُخارِقًا خلَقَهُ اللّهُ واحدًا في طَبْعه وصوته وطُول نفَسه ، يتصرّف في ذلك كيفَما أحَبّ ، ولا يَلحقُه في ذلك أحدٌ ، وقد أراد غيرُكِ أن يتشبَّه به في هذه الحال فهلَك وافتضحَ ولم يَلْحقْهُ ، فلا أسمعَنّكِ تتعرّضين لِمثْل هذا بعد الآن .

قال أبو الفرج : حدّثني أبو مُعاويةَ الباهِليّ قال :

حضرتُ مُخارِقًا وعَلّويةَ مجتمعَيْن في مجلس ، فغنّى عَلّويّةُ صوتًا فأحسَنَ فيها وأجادَهُ ، فأعادَهُ مُخارِقٌ فزادَ عليه ، فردّهُ عَلّويّةُ واجتهَد فيه حتّى فضَل على مُخارِق ، فجثا مُخارِقٌ على رُكبَتَيْه وغنّاهُ وصاحَ فيه حتى اهتَزّ منكِباهُ ، فما ظنَنّا إلاّ أنّ الأرضَ قد زُلْزِلَتْ بنا ، وغلَب واللّه ما سمعنا على عُقولنا ، ونظرتُ إلى عَلّويّة وقد امتقعَ وطار دَمُه ، فلمّا فرغَ مُخارِقٌ لم يتقدّم عَلّويّةُ ولم يُغنِّي بقيّة يومِه ، وكان مخارِقٌ إذا صاحَ قَطعَ أصحابُ النّايات .

قال : وكان عَلّويّةُ واحِد الناس في الغناء رِوايةً وحِكايةً ودِرايةً وصنعة ، وجَوْدة ضرب وحُسْنَ خُلُق ، فإذا رأى مُخارقًا ذاب كما يذوب الرّصاص .

قال أبو الفرج : أخبرني إسماعيلُ بَن يُونسَ الشيعيّ قال : حدّثنا عُمَر بنُ شبّة قال : بلغني أنّ المُتوكّل دخل إلى جارية من جَواريه ، وهي تُغَنّي [1] :

أمِن قَطْر الندىٰ نُظِّمْتَ * ثغركَ أم من البَرَدِ
وريقُكَ من سُلاف الكَرْ * مِ أم من صَفْوة الشُّهُدِ
أيا مَن قد جَرىٰ منّي * كمَجْرَى الرّوحِ في الجسَدِ
ضميرُكَ شاهِدي فيما * أُقاسي منَ الكَمدِ

فقال لها : ويحك ، لمَن هذا الغناء ؟ فقالت : أخذتُه من مُخارِق ، قال : فألقيه على الجَوارِي جميعًا ، ففعلَتْ ، فلمّا أخَذْنَهُ عنها أمرَ بإخراجِهنّ إليه ، ودعا بالنّبِيذ ، وأمرَ بألاّ يُغنّين غيرَهُ ثلاثة أيامٍ مُتواليِة ، وكان ذلك بعد وفاةِ مُخارِق .

قال : وتُوفّي مخارِق في أوّل خلافةِ المُتوكّل ، وقيل : بل في آخر خلافةِ الواثِق ، وذكر ابنُ خُرداذْبةَ أن سببَ مَوْتِه أنه أكلَ قنّبيطةً بارِدة فقتلَتْهُ من فَوْره .

قال أبو الفَرج : أخبرني عليُّ بن عبد العزيز الكاتب ، عن ابنِ خُرْدَاذبةَ قال :

كان المُعتصم قد وهَب دارَ مُخارقٍ ، لمّا قدم بغدادَ إلى « يونازَهْ » خليفة الإفشين ، فقال عيسَى بنُ زينَبَ في ذلك :

يا دارُ غيّر رَسْمَها يُونازَهْ [2] * وبقِي مُخارِقٌ قاعِدٌ في فَازَهْ
لا تجزَعَنّ أبا المُهنّا إنّها * دُنيا تُنالُ بذِلّةٍ وعزَازَهْ

* * *

(١) انظر : « الأغاني » ٣٤٩/١٨ – ولحنُه مت الرمَل – أو خفيفه .

(٢) « يونازه » : لفظ فارسي ، يعني : « المُدلّل » .

• مُخارِق المغنّية Mokhariq; Lady Singer

مُخارِق ، جارية كانت لإسحاقَ بنِ إبراهيم الطاهِرىّ (١) ، من الحُذّاق فى الغناء ، ذكرها أبو الفرج الأصفهانىّ فى كتابه (الأغانى) فى أخبار إسحاق المَوصلىّ ، قال (٢) :

نسختُ من كتاب ابنِ أبى سعيد(٣) : حدّثنى إسحاق بن إبراهيم الطاهِرىّ ، قال : حدّثنى مَوْلاتُنا مخارِق ، قالت :

كان لمَوْلاىَ الذى علمّنِى الغِناءَ فرّاشٌ رومىّ ، وكان يغنّى بالرّومية صوتًا مليحَ اللّحن ، فقال لى مولاى : يا مُخارق ، خُذِى هذا اللّحن الرّومىّ فانقُليه إلى شعرٍ من أصواتك بالعربيّة ، حتى امتحِن به إسحاقَ بن الموصلىّ ، فأعلَمَ أين يقع هذا من معرفته ، ففعلتُ ذلك ، وصار إليه إسحاقُ فاحتَبسهُ مولاىَ ، فأقامَ ، وبعَثَ إلىَّ أن أدخِلى اللّحنَ الرُّومىّ فى وسَط غنائك ، فغنّيتُه إيّاهُ فى دَرْج أصواتٍ مرّتْ قبلَه ، فأصغى إليه إسحاقُ ، وجعَل يتفهّمهُ ويقسّمَهُ ، ويتفقّد أوزانَه ومقاطِعَهُ ويُوقِع عليه بيدِه ، ثم أقبَل على مولاىَ فقال : هذا صوتٌ رومِىُّ اللّحن ، فمن أينَ وقع إليك ؟ فكان مولاىَ بعد ذلك يقول : ما رأيتُ شيئًا أحسَن من استخراجه لحنًا روميّا لا يعرفه ولا العِلّةَ فيه ، وقد نُقِل إلى غناءٍ عربىّ وامتزجَتْ نغَمُه ، حتى عرَفَهُ ولم يخفَ عليه .

* * *

(١) هو إسحاق بن إبراهيم بن مُصعَب حاكم بغدادَ فى أيّام المأمون والمعتصِم والواثِق ، وهو من قرابة طاهر بن الحسين .

(٢) « الأغانى » ج ٥/٣٧٩ – أخبار إسحاق بن إبراهيم الموصلىّ .

(٣) هو أبو عُبيد اللّه بن أبى سعيد الورّاق ، وكان من الرّواة للأخبار والشّعر والأنساب .

• مُخالِف عـراق

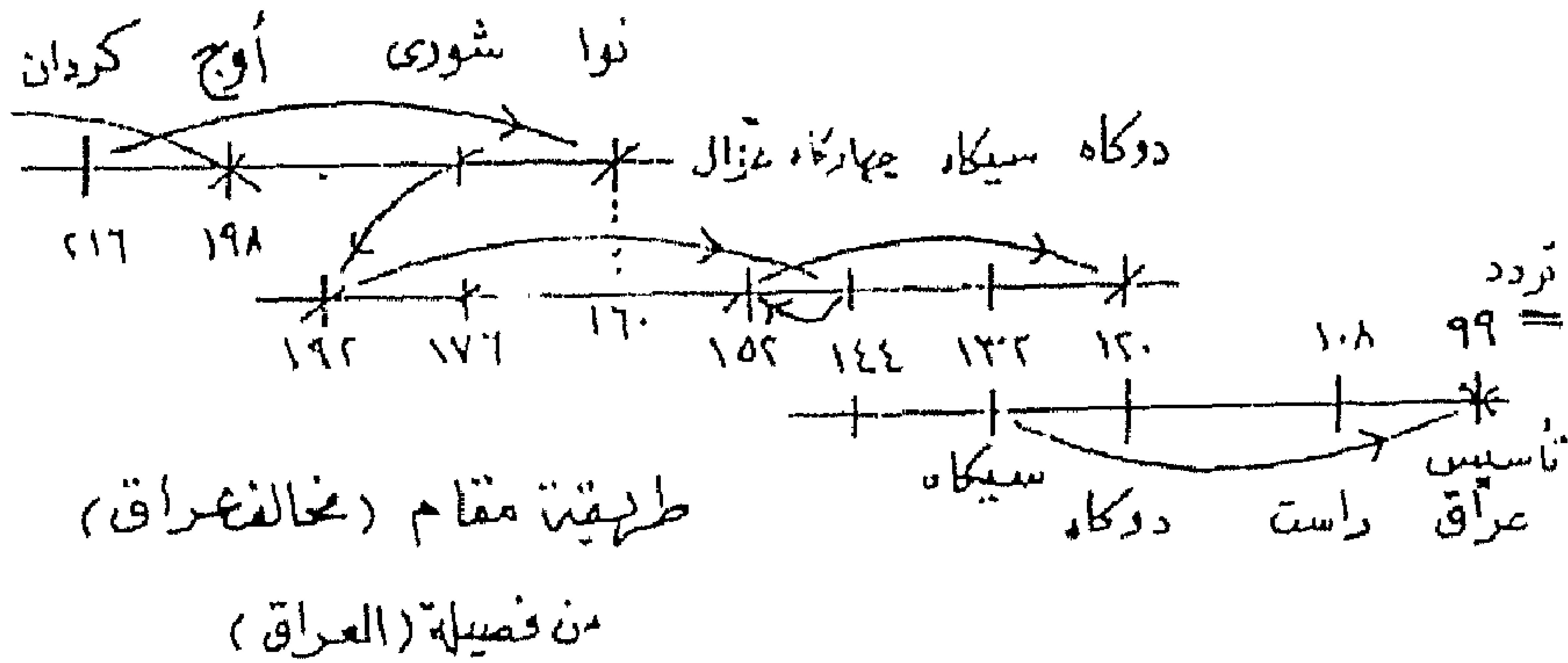
Mukhalif Eraq - Mode.

اسمُ هيئةٍ لحنيّةٍ من فصيلة (العِراق)[1] ، قريبةَ الشّبَه من مقام (بستَةْ نكار) ، تتميّز بإجراء طريقة مقام (كوچك) [2] على « الدّوكاه » ، ثم ترتكِز على العِراق بتجنيس (العراق) .

فأصلُ الجمع : تجنيس (عراق) ذو الخمسة ، على نغمة « عراق » .

وفـــرعـــه : طريقةُ مقام (كوچك) على « الدّوكاه » .

ومثاله بترتيب النغمات :



والدّخول فيه ابتـداءً من « السـيكاه والـدوكاه » بطـريقة مقـام (كوچك) عـلى « الدّوكاه » ، واستِظهار جنس « الكُوچك » على « الدوكاه » ، ثم من نغمة « السيكاه » يصير التسليم بتجنيس (العِراق) على بُردة « العراق » .

---

(١) فى « الرسالة الشهابية » – مخطوط – لميخائيل مشاقة اللّبنانى ، ذكر (مخالف عراق) ، بتجنيس (العراق) صعوداً وهبوطاً ، دون تفصيل .

(٢) انظر : (كوچك) – مقام ، وانظر : (مخالفك) .

وهو قريبٌ من هيئةِ مقام (بستَـهْ نكار) ، ولكنّه أكثَرُ لينًا وأنَـقًا فى المَسموع بترتيب نغم (الكُوچك) فيه ، وهو من المقامات التى تجمع النّغم العَشر .

* * *

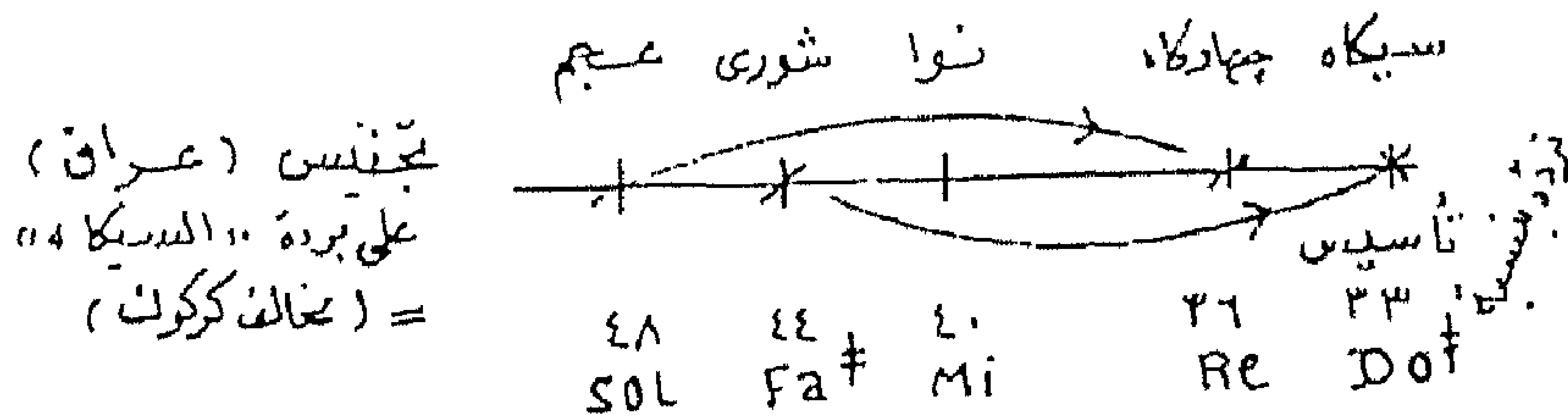
• مُخالِفك — Mokhalfek; = Kotjuek - Mode

« مخالفك » ، وقد يُقال : « مخالِف » ، وكلاهما اسمُ آخَر لطريقة مقام (كوچك) ، من فصيلة (الصبّا) على « الدوكاه » .

* * *

• مخالِف كَركُوك — Mukhalif Carcouck; Phrase - Genus

« مخالف كركوك » ، لفظٌ اصطِلاحىّ يُطلقه أهل العِراق على هيئةِ تجنيسِ (العِراق) ، بالتّحويل على طبقة « السيكاه » [1] ، وذلك بإجراء جنس (السيكاه) بغمّازه من جنس (الراست) على « الچهاركاه » ، بتوالى النّغمات :



* * *

---

(١) « المقام العِراقى » – هاشم الرجب (طبع العراق) سنة ١٩٦١م .

• مَخْلَص

Cadence - in Tunis & Algerine

المُخْلص ، تعريفٌ فى أشغال النّوبة الجزائريّة والمُراكشيّة ، ويُطلَق على الجُزء الأخير من النّوبة الغنائية ، ويسمّى به أيضًا دور الإيقاع الذى يخصُّه ، والعادةُ أنه يُؤخذ من مشتقّاتُ الإيقاع الخفيف المُسمّىٰ فى مصرَ وسُوريا : (الدّارج ٣/٨) .

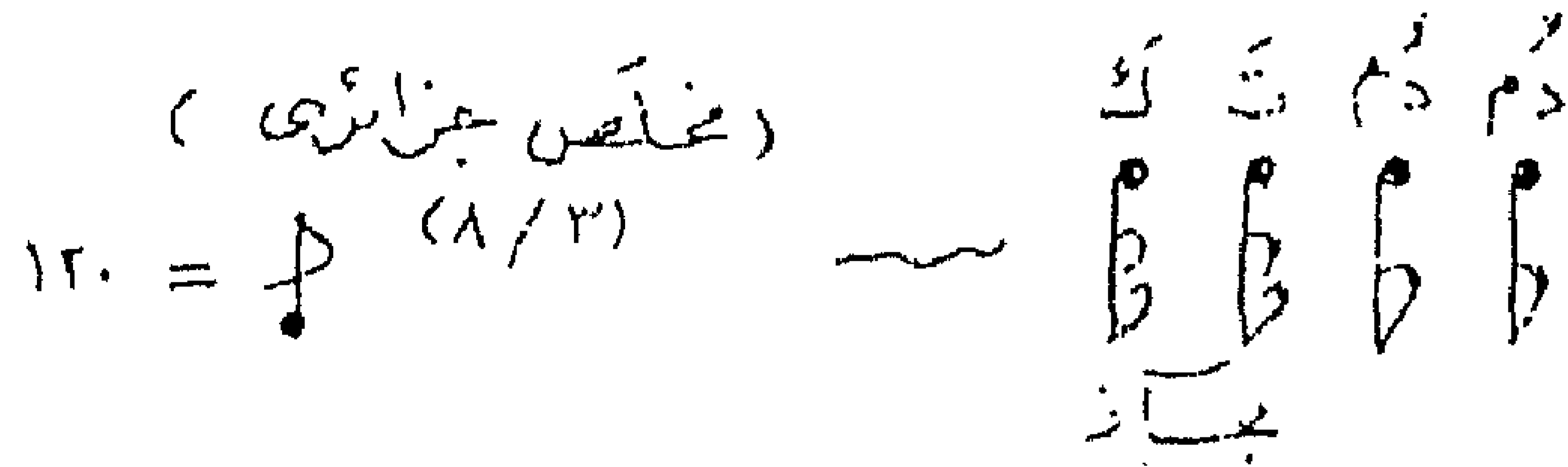
والجزءُ الأخير ، من النّوبة يسمّونه فى تونس : الخَتْم أو القَفْل ، ويُؤخذ على الإيقاع الذى يُسمّونه : « الدَّرج ٣/٨ » ، وهو بعَيْنه إيقاع « الدّارج » فى مصر .

* * *

• مَخْلص – جزائرىّ

Rhythm Cadence - Algerine

المَخْلص ، اسمُ إيقاعٍ سريع ، يُستَعمل فى الجزائر ، فى نهايات النّوبات الغنائيّة أكثر ذلك ، زمانُ دَوْره (٣/٨) ، ويوقّعونه بالنقرات [1] :



والأصلُ فيه هو الدّور المُسمّى اصطلاحًا : (دارج ٣/٨) ، جعلت فيه الثالثة التى هى أصلاً زمان الثانية نقرتَى مَجازٍ بين الأدوار المُتكرّرة .

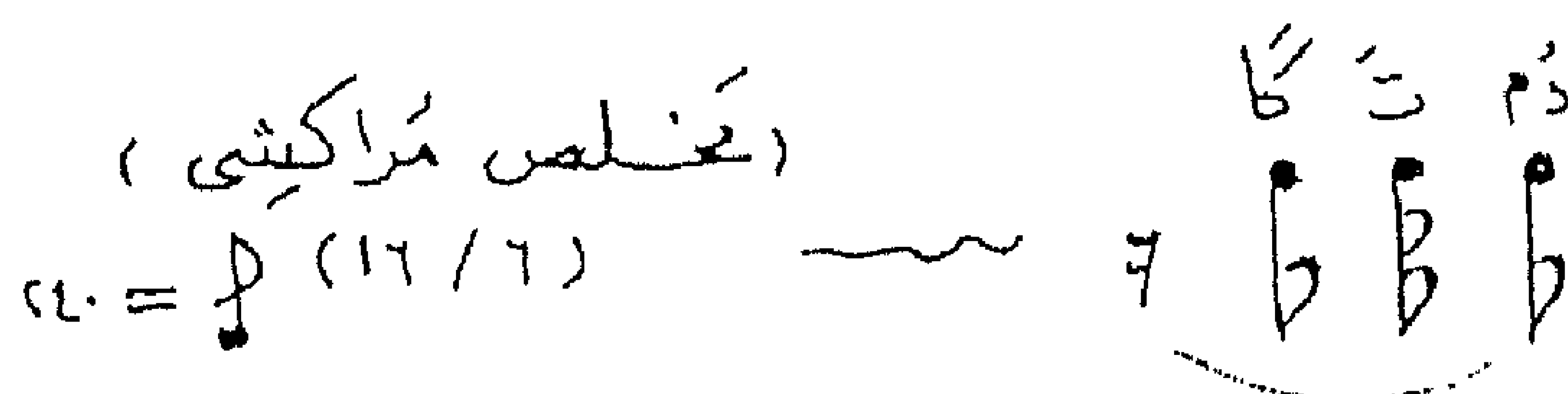
* * *

(١) كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة) سنة ١٩٣٢ – وانظر : (دارج) .

• مَـخْـلص – مُراكشى

Rhythm; Cadence - Morocco.

اسمُ ضــربٍ فى الإيقــاعــات السّــريعــة ، يُوزن عليــه الجــزء الأخــيــر من النّوبة المُراكشية ، زمـان دوره (٨/٣) ، غير أنهم يدرجون فيه نقرة أو أكثر أعظم سرعة إلى الضّعف ، فيتحوّل إلى وزن (١٦/٦) وذلك بتخفيف الفاصلة ، حتى يُسمَـع وكأنه على وزن : (فَاعلانْ) بتوالى النقرات [1] :



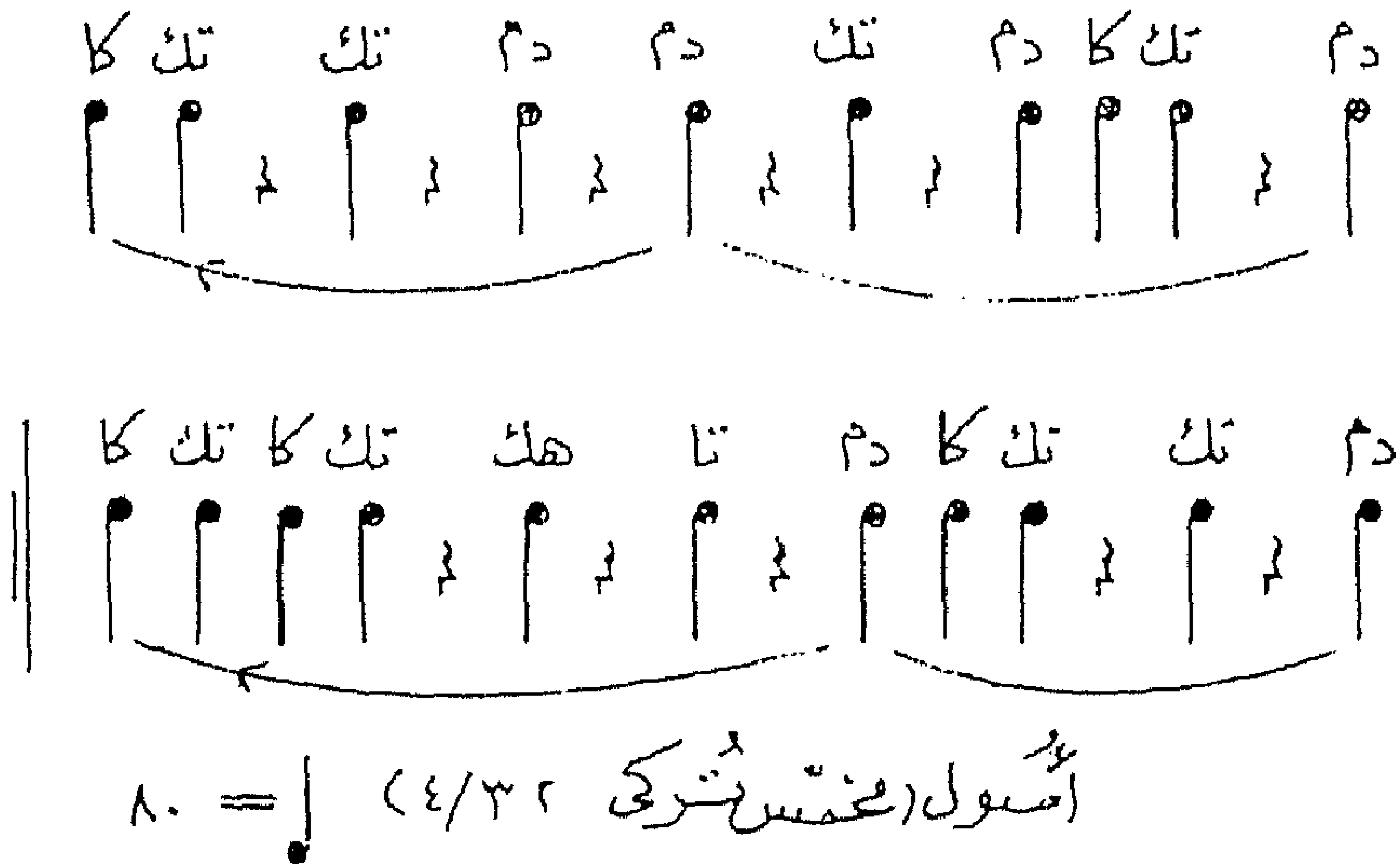
* * *

(١) كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة) سنة ١٩٣٢م – ص/١٩٠

وانظر : (مخلص – جزائرى) – وانظر : (دارج) .

• مخمّس تُركى Mokhammes Turkish Rythm.

اسمُ ضرب فى الإيقاعات التركيّة الثقيلة ، زمانُ دوره (٤/٣٢) يستعمل فى نَظْم البِشْروات والسماعِيّات ، يوقّعونه بتوالى النقرات [١] :



والدّخول فيه عادةً من أوّله ، وعليه أكثر البشرَوات التركية ، ومنها : بيشرو (عجم عشيران) – ذكائى دده [٢] .

* * *

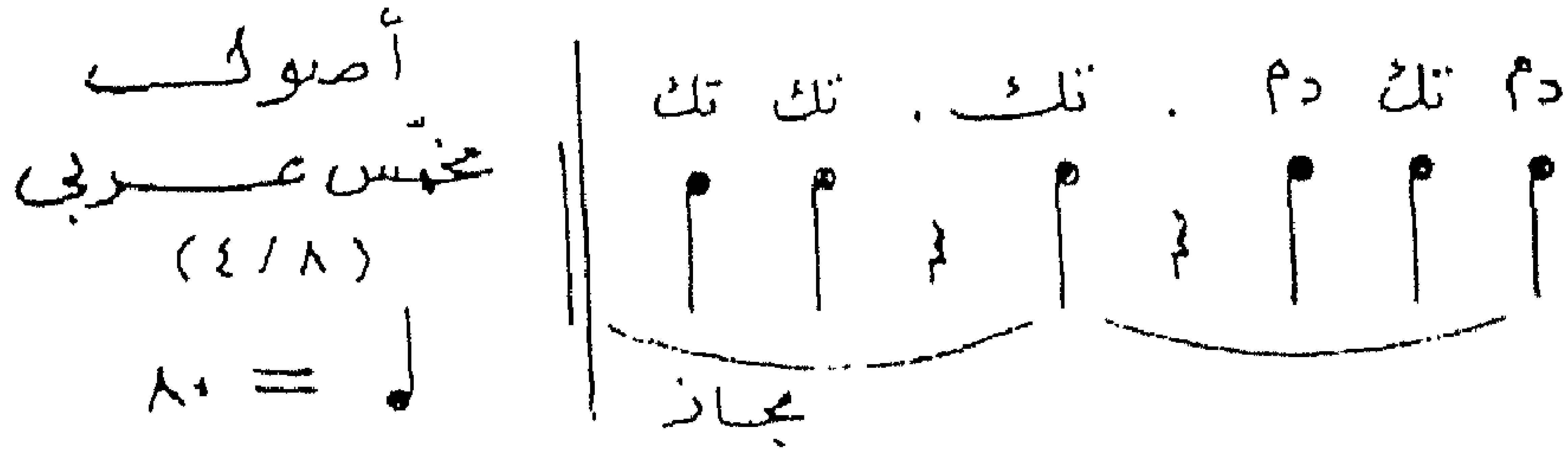
(١) كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة) سنة ١٩٣٢م .

(٢) سازندَه (شاملى سليم) .

• مخمّس عَربىّ

Mokhammes Arabic; Rhythm.

اسمُ ضربٍ فى الإيقاعات العربيّة الثقيلة ، زمانُ دَوره (٤/٨) يوقّعونه بالنّقرات [١] :



وهذا الإيقاع يخرج من دور الأصل الأوّل المعروف عند القُدماء باسم إيقاع الثقيل [٢] الأوّل (٤/٨) ، بتحريك آخِره بنقرتين خفيفتَيْن للمجَاز بين الأدوار المُتكرِّرة .

* * *

• مخمّس كبير

Mokhammes Kabier - Rhythm.

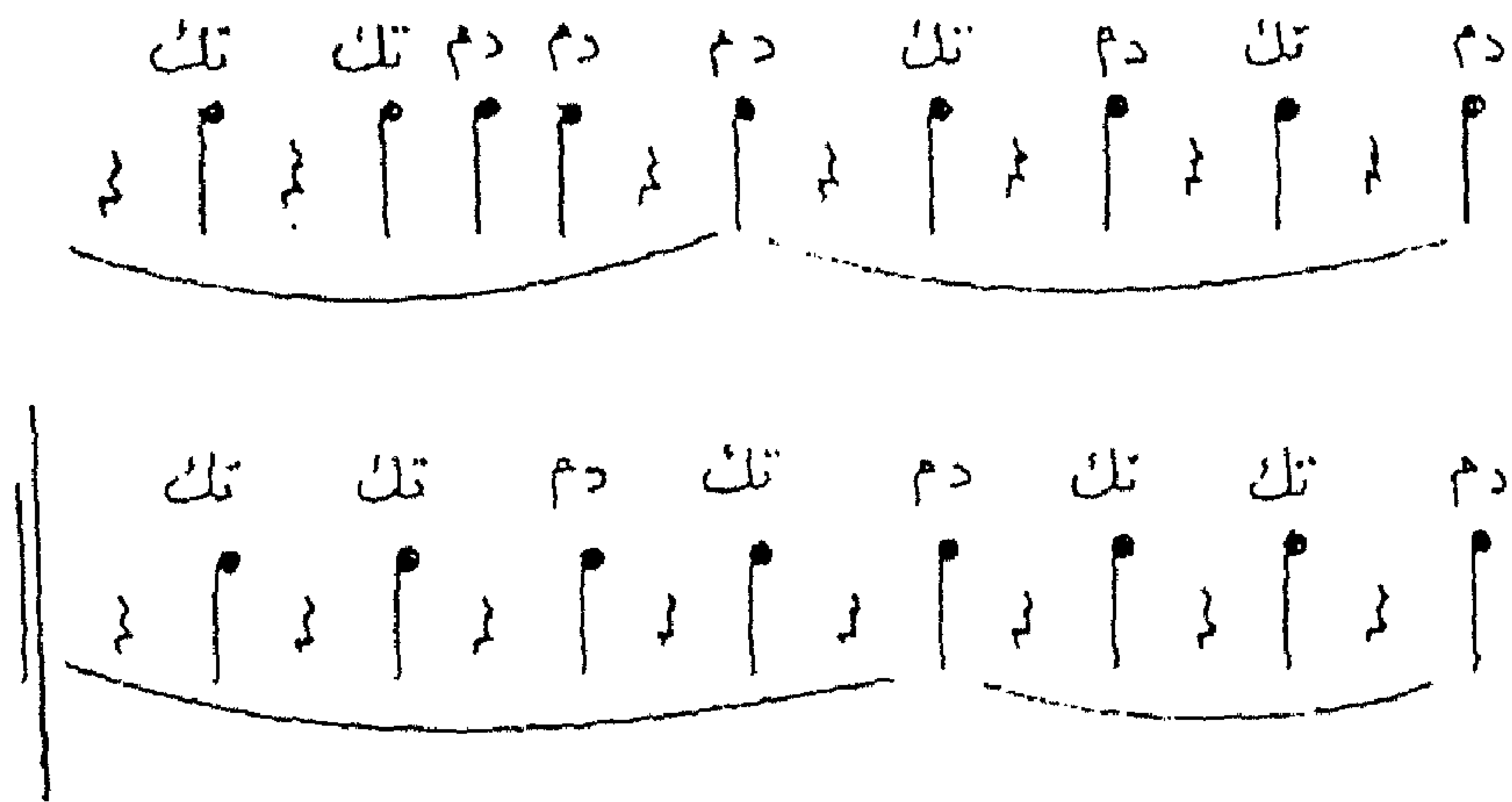
اسمٌ آخَر لدورِ المخمّس التركىّ فى الإيقاعات ، على الوجه الذى يُستَعمل به فى مصرَ ، زمانُ دورِه الواحد (٤/٣٢) ، بتوالى النّقرات [٣] :

---

(١) انظر كتاب : (مؤتمر الموسيقى العربيّة) سنة ١٩٣٢م .

(٢) انظر : (الثقيل الأول) ، والقدر الأوسَط منه .

(٣) كذا عن كتاب (الموسيقى الشرقى) لكامل الخُلعىّ ، قال : « هكذا تلقّيناهُ عن الشيخ أحمد أبى خليل القبّانى » – ثم ذكر إيقاع (المخمس التركى) على أنّ كليهما صنفٌ واحد ، بهذه التسمية ، وقد آثرنا تسمية الدّور المُستعمل فى مصر والشام باسم (المخمس الكبير) لشهرته بهذه التسمية عند أهل الصِّناعة .



أصول (مخمس كبير ٣٢/٤) ♩= ٨٠

وعليه بالدّخول فيه من أوّله موشّح من مقام (العَجم) :

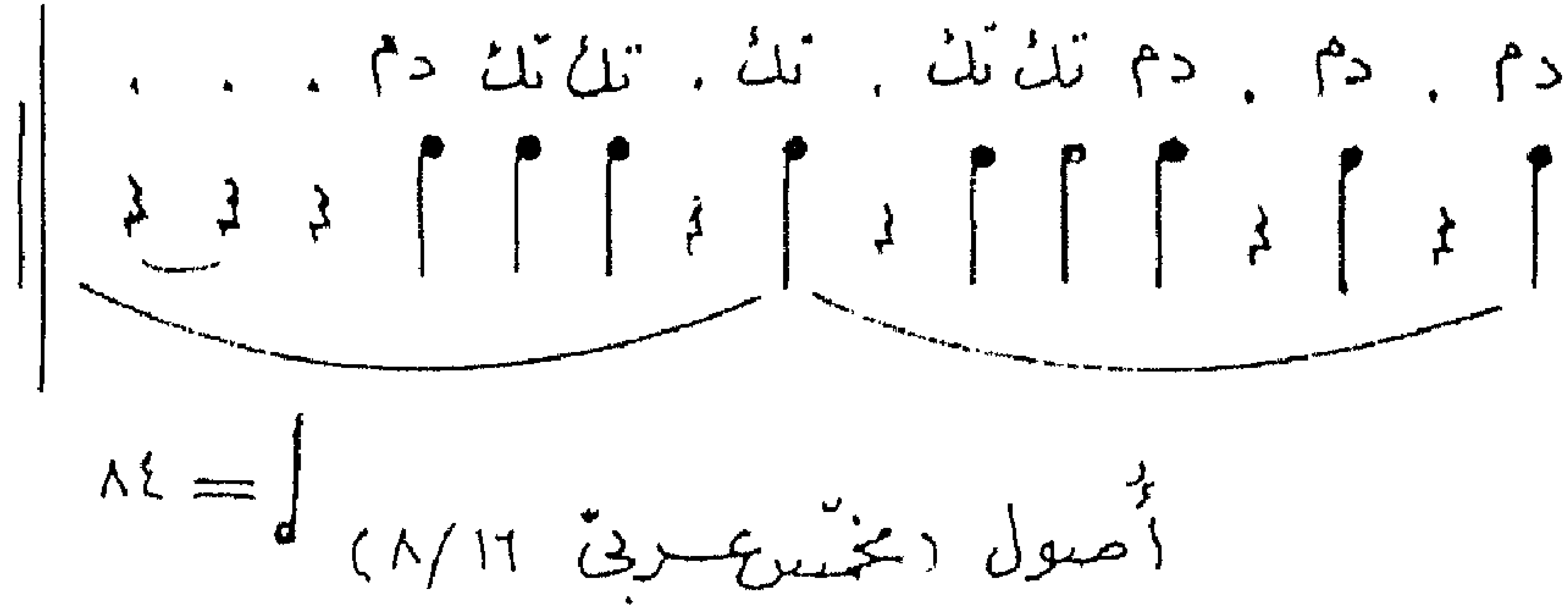
* يا مَن أخذَ القلبَ وسَارا *

وإيقاعُ « المخمّس الكبير » لا يختلف كثيراً عن (المخمّس التركيّ) ، إلاّ في الأداء بملءِ بعض الأزمنة ، وخاصّةً في نهاية الإيقاع ، بإدراج نقراتِ مَجازٍ بين الأدوار المتكرّرة .

* * *

● مخمّس مصرى Mokhammes Misriy; Rhythm.

اسمُ ضـرب فى الإيقاعـات المركّبة ، هـو المَعـروف فى مصــرَ وسُوريا باسـم (المخمّس ١٦/٤) ، ويتألّف من دَوْرين كلٌّ منهما (٨/٤) ، بتوالى النّقرات :



وفى كتاب (الموسيقى الشرقىّ) للخُلعِىّ ، قريبٌ من هذا ، والدُّخول فيه من أوّله ، وعليه موشّح من مقام (السِّيكاه) ، أوّله :

* إمـلا واسْـقِـنـى يا أهـيَــفْ *

* * *

● مُـدرّج صوتىّ Musical Staff

الـمُدرّج الصـوتىّ ، رسمٌ اصطلاحىّ تُدوّن عليـه النغمُ المختلفـةُ بالحِدّة والثِّقَل ، وأزمتها وانتِقـالاتِها وانفصـالاتها وإيقاعـاتِها ، وكلُّ ما يخصُّ اللَّحن من حيث جنس نغمـه وإيقاعـه بعلامات [١] محدودة ، وهو خمسـة خطوط مُتوازية ، أوّلها أثقلها طبقةً من أسفل ، وأعلاها الخطُّ الخامس ، وهذه جميعًا تستَوْفى من اللّحن اثنـتَى عشرةَ

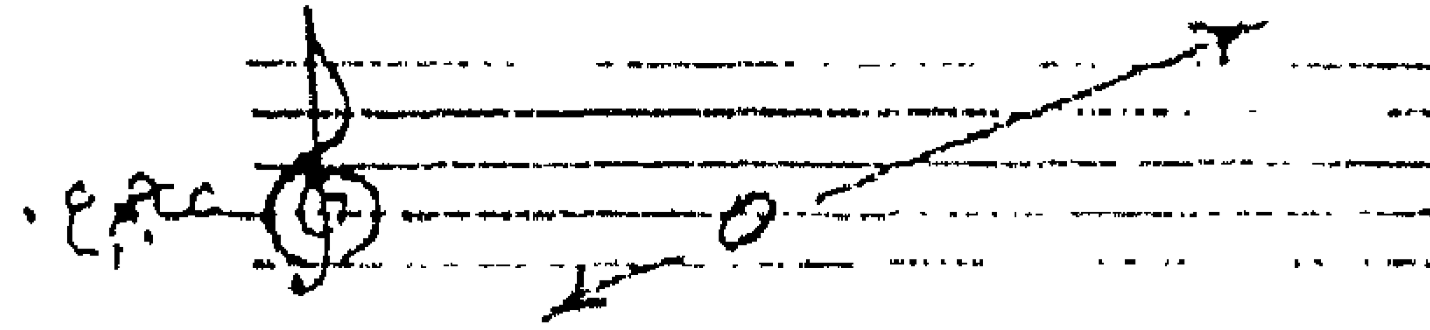
---

(١) انظر : (علامات التّحويل) ، وانظر : (تدوين) .

نغمةً ، يمكن عند الحاجة إضافة خطوطٍ مُساعدةٍ من كِلا الجهتين ، ثِقلاً وحِدّة ، لاستيفاءِ اللّحن .

ولمّا كانت الألحانُ الغِنائيّة تختلِف في ذَواتها بالكيفيّة ، باختلاف طبقات الأصوات الطبيعيّة التي تؤدّيها ، صارت المُدرَّجاتُ ثلاثةُ أصنافٍ ، على عددِ مناطقِ تلك الأصوات ، وهي :

١ – مدرّجُ الأصواتِ الحادّة والوسطَى الحادّة ، ويُميّز بدلالة النغمة المُسمّاة في الاصطِلاح الأوروبيّ (صول Sol) ، وهي نغمة « العجَم » بمعدّل ٩٦ أو ١٩٢ ذبذبة في الثانية ، على الخط الثاني ، من أسفل المدرّج :

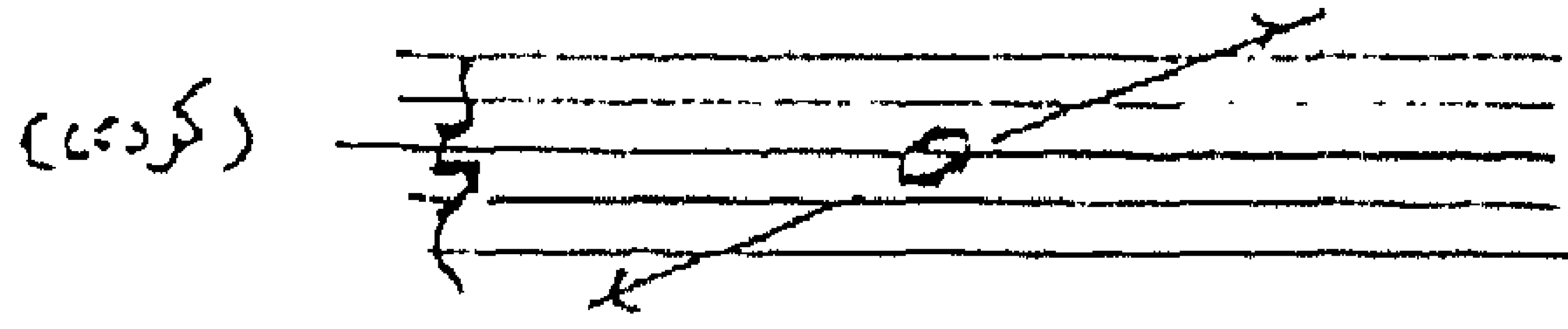


وهذا المُدرّج هو الأكثر استعمالاً في تدوين الألحان الغِنائية ، بفرض أنه متى كان اللّحن أكثر توغُّلاً في الطبقات الحادّة ، أمكن أن تُفرض دالّتُه بإزاء نغمة « عجم العُشيران » ، بمعدّل ٩٦ ذبذبة في الثانية .

٢ – مُدرّج الأصوات الوسطَى عامّةً ، ويميّز بدلالة النّغمة (دو Do) الوسطى بمعدّل ١٢٨,٠٠ ذبذبة في الثانية ، على الخطّ الأوسط ، وهي نغمة « كردى » [1] .

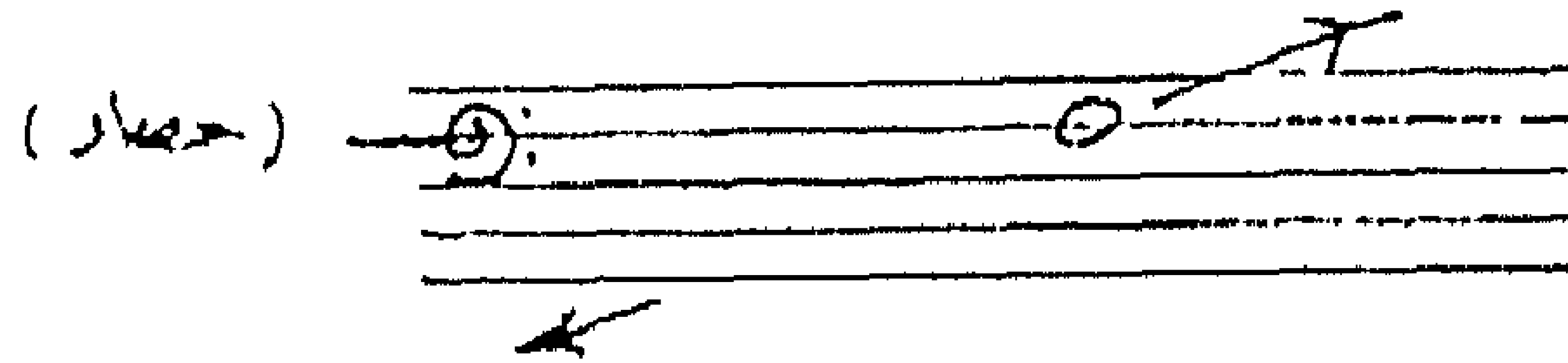
---

(١) نغمة « كردى » في العود هي بالحقيقة على تمديد (دو Do) في الاصطلاح الأوروبيّ ، وقد أوضحنا ذلك بالشرح في أكثر من موضع – انظر : (عُود قديم) – وانظر مادّة (دو Do) – وانظر أيضًا (فا Fa) .



وهذا المُدرّج الأوسَط قد يقوم مقامَ ذلك الأحَدّ ، فى الألحانِ الغنائيّة ، غير أنّ ذلك هو الأكثر استعمالاً ، فى الألحان الشرقيّة .

٣ – مُدرّج الأصوات الثقيلة والوسطى الثقيلة ، ويميّز بدلالةِ النغمة المُسمّاة (فا Fa) فى الترتيب الأوروبى ، على الخطّ الرّابع من أسفَل ، وهذه النّغمةُ هى بالحقيقة تقابِل فى آلة العُود منذ أول الأمر النّغمة المُسمّاة « حصار » ، والأقربُ إليها من النّغم الأساسيّة نغمة «الحسينى Fa » ، وصفةُ المُدرّج هُنا على الوجه التالى:



وهذا أيضًا قد يقوم فى الألحان مقام الأوّل أو الثانِى ، غير أنّ لكلٍّ منهما استعماله الأصلَح ، تبعًا لصيَغ التأليف المُختلفة .

وكلّ نغمةٍ تُفرض هُنا دالّةَ المُدرّج يمكن أن تُترَكَ على حالِها وتجعل التى تقابلها فِعلاً فى الاصطلاح الشرقِىّ إمّا أساسيّة أو مُحوّلة ، وقد تجعل دالّة المدرّج تلك التى هى أساسيّة فى الألحان الشرقيّة ، وتفرض تلك ، إن وجدت فى اللّحن مُحوّلة ، غير أنّ الأقربَ أن تُجعلَ الدالاّت الثلاث كما هى وتميّز بقيّة النّغم تبعًا لوقوع كلٍّ منها ، بفرض أنّ كلّ نغمةٍ تتعلّق بما تقدمها وبما يليها تباعًا .

* * *

• مُـدوَّر حلَبىّ — Modawar Aleppoian Rhythm.

اسمُ دورٍ فى الإيقاعات الثقيلة ، زمانُ دورِه (٤/١٢) ، يصـيـر الدّخولُ فيه من أوّل الدّوْر الثانى فى إيقاع « الـمُدوّر المصرى » [١] ، بتوالى النقرات :

أصول
مدوّر حلبىّ
(٤/٦)
♩ = ٨٤

دم تك كا دم تك كا دم دم دم

وهذا الإجراءُ قسـمَ دور إيقاع (المدوّر المصرى) إلى ثلاثة أدوارٍ كلٌّ منـها بزمان (٤/٤) ، وهو الـمُسمّى : أصول (صوفيان [٢] ٤/٤) .

وعليه من الـمُوشّحات ، فى مقام (الحجاز) ، موشحة :

* بالّـذِى أسـكَـر مـن عَـرْفِ اللّمـىٰ *

* * *

---

(١) انظر : (مدوّر مصرى) .

(٢) انظر : (صوفيان) – وهو الـمُسمّى عند العرب قديمًا : « خفيف الثقيل الأوّل » .

• مُدوّر شامِي
Modawwar Syrian - Rhythm

اسمُ دورٍ في الإيقاعات الثقيلة ، يُستَعمل على الأكثر في سُوريا ، وهو قريبٌ من (المدوّر المصريّ ١٢/٤) ، يُؤخذ بتوالِي النقرات [١] :

أُصول
مُدوّر شامي
(١٢/٤)
♩ = ٨٤

دم تك دم دم دم نك كا تك كا

والدّخول فيه من أوّله ، أو من أول الدّور الثاني ، كما في إيقاع (المدوّر المصريّ ١٢/٤) .

* * *

• مُدوّر عربيّ
Modawwar Arabic - Rhythm.

اسمُ ضربٍ في الإيقاعات الأُصول البسائط ، زمانُ دوره (٦/٤) ، وهو من مُشتقّات إيقاع « الثقيل الثاني » قديمًا ، يوقّعونه بتوالي النقرات :

أُصول (مُدوّر عربي)
(٦/٤)
♩ = ٨٤

دم دم تك دم تك

(١) انظر كتاب : (مؤتمر الموسيقى العربيّة – سنة ١٩٣٢م) – وانظر : (مدوّر عربى) .

وعليهِ كثيرٌ من الموشّحات ، ومنها في مقام (الرّاست) [١] موشح :

* ألاَ يا نســيمَ الصَّـبا بلّغِي *

والأصلُ فى هذا الإيقاع أنه مشتَقٌّ من جنسِ المُتفاضِل الثلاثى ، المُسمّى عند العرَب قديمًا إيقاع (الثقيل [٢] الثانى ٦/٤) ، وذلك بإدراج نقرتَى مجازٍ فى فاصلة الدّور ، على الوجه التالى :

دم دم تك تك تك

دور إيقاع الثقيل الثانى
(٦/٤)

دور إيقاع المُدوّر
(٦/٤)

مجاز

والمُحَدثون يأخُذون دور إيقاع (المُدوّر العربىّ) ، فيضاعِفون أزمنته ، ليكون بميزان (١٢/٤) ، غير أنه لمّا كان هُنالك إيقاع (الرّمَل ٦/٤) على نُكْس ترتيب أزمنة (الثقيل الثانى) ، فقد اختلَف الدّخول فى الألحان على إيقاع المُدوّر المُضاعَف ، فصارَ فيه (المدوّر المصرىّ ، والمدوّر الشامىّ ، والمدوّر الحلبىّ) ، وكل واحدٍ من هذه هو الآخَر ، وعليه ألحانٌ مختلفة باختلاف الدّخول ابتداءً فى دور الإيقاع ، ولذلك آثرنا أن نذكُر كلاًّ منها ، منفردًا فى موضعه ، على الترتيب .

* * *

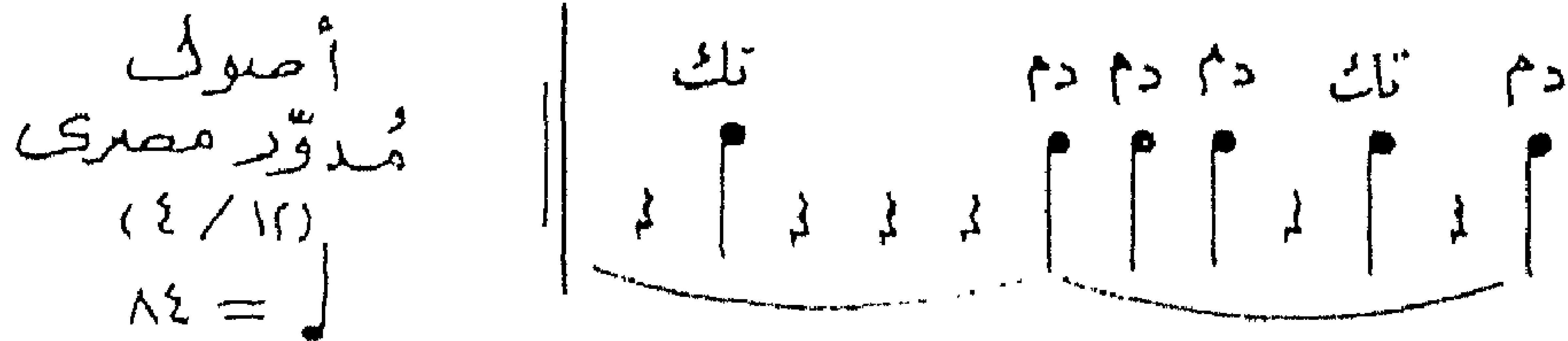
---

(١) انظر كتاب : « مؤتمر الموسيقى العربيّة » سنة ١٩٣٢م .

(٢) انظر : « الثقيل الثانى » .

• مُـدوّر مصـرىّ
Modawwar Misriy - Rhythm.

اسمُ دورٍ فى الإيقـاعات الثقيـلة ، وهـو المشـهور فى مصـرَ عـلى الأكثر ، زمانُـه (١٢/٤) ، يوقعـونه بالنقرات [١] :



وعليه بالدّخول فيه من أوّله موشّح :

* فيـكَ كلُّ مـا أرىٰ حسـن * – من مقام (البِياتى)

وعليه أيضًا ، بالدّخول فيه ، من أوّل دورِه الثانى [٢] ، موشّح :

* راعِ اليَـواقيـتَ العِـذابْ * – من مقام (الرّاست) . .

* * *

• مذهب الـدّور الغنائى
Refrain - Tune .

الـمَذْهب يعنِي الاتّجاه فى طريق مَحدود على هيئةٍ محـدودة ، ويُسـمّى به ، فى أدوار الغناءِ ، للجزء الأوّل التامّ من القوْل ، دون غيرِه من الأجزاء ، إلاّ إذا تكرّر بعَيْنه فى الدّور .

---

(١) كتاب (مُؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) – وانظر : (مدوّر عربىّ) .

(٢) انظـر : (مُدوّر حـلبىّ ١٢/٤) ، وعليه : مـوشـحـة (بالذى أسكَـر من عرف اللّمـىْ) ، فى مقـام (الحجاز) .

وسُمِّى كذلك لأنه أساسُ هيئة التلحين فى بقيّة الأجزاء ، أو هو بمثابة الردّة لكلٍّ من الأجزاءِ الباقية ، فيُبدأ به ثم يُرَدَّ بعد كلّ جُزءٍ تالٍ ، ثم يُختَم به أيضًا فى نهاية اللّحن ، فهو شبِيهُ بالتّسليم فى السماعِيّات ، متى جعل مَبْدءًا وردًا فى الأوساط ، ثم نهاية .

فالدّور(١) الغنائىّ يتألّف من المَذهب ابتداءً ، ثم من عِدّة أدوار ثانويّة تُدعّم بالمَذهب فى نهاية كلٍّ منها ، ثم يُختَم به .

* * *

● مَذهَبْجى **Accompanist-Singer.**

لفظٌ دارج بالعربيّة ، وآخِرهُ عن التّركية ، كنايةٌ عن صاحب المِهنة ، يُطلقهُ أهل الصِّناعة على المُغنّى المُساعِد الذى يُردّد مع زُملائه مَذهبَ الدّور الغنائىّ ، والجمع : « مذهَبْجيّة » .

والمذهبجيّةُ إطلاقًا ، هم جماعةُ المُنشدِين المُساعدين ذوى الأصوات الحسَنة الذين يؤدُّون ردّات الأدوار ، وهى « المَذاهب » ، أو الرّداتُ الجُزئيّة على تصرُّفٍ محدود ، فيما يسمُّونه : « الهَنْك » (٢) .

وهذه الجماعة قد يُسمّيهم البعضُ « بِطانة » ، بمعنى : حاشِية المُغنّى ، وقد يسمُّونهم : « سنّيدة » ، أى الذين يستَندُ إليهم المُغنّى فى بعض أجزاء اللّحن .

* * *

---

(١) انظر : (دور) .

(٢) « الهَنْك » : لفظ عن الفارسيّة ، يعنى طرائق فى الاتّفاقات التى يُتَابع بها الغناء ، انظر : « هنك » .

• مُراد (الشاعرة) Morad; Poetess.

(القرن الثانى هـ) 2nd Cen. Hij.

جاريةُ علىّ بن هِشام ، وهى التى رثَتْه ، لمّا قتله المأمُون ، بقولها :

هل مُسعِدٍ لبُكاءِ * بعَبْرة أو دماءِ
وذَا لفَقْدِ خليلٍ * لسادةٍ نُجباءِ

وغنّت فى هذا الشّعر جاريتُه مُتيّمُ الهِشاميّة لحنًا من الثقيل [١] الأوّل ، فى طريقة النّوح .

وذكرَها ابنُ فضل اللّه العُمَرِىّ ، فى كتابه (مسالك الأبصار) [٢] قال :

« من مُولّدات المدِينة ، صفراءُ كأنها الذّهب ، هيفاءُ كأنها مالَ بها الطّرَب ، اشتراها علىُّ بن هشامٍ ، لمّا حَجّ ، وكانت تقول الشعرَ فى مَعانِى فُتوحِه ، وتُدانِى به ما يهتزّ من مَديحه » .

قال : وغضِبَتْ عليه مرّةً وهجَرتْه ، وتعرّضَ إلى ترضِيتها فزَجَرتهُ ، فكتب إليها :

لئِن كان هذا منكِ حَقًّا فإنّنى * مُداوِ الذى بينى وبينكِ بالهَجْرِ
ومنصرِفٌ عنكِ انصرافَ ابن حُرّةٍ * طوَى وُدّهُ والطىُّ أبقَى من النّشْرِ

(١) « الأغانى » ج ٣٠٤/٧ – طبع دار الكتب المصرية .

(٢) « مسالك الأبصار » ج ٢٨٨/٦ – مخطوط ، نسخة أيا صوفيا .

فكتبت إليه تقول :

إذا كنتُ في رِقِّ هوًى وتَملُّكُ * فلابُدَّ من صَبْرٍ على غضَبِ الصّبرِ
وإغفاءُ أجفانٍ طُوين على قَذَى * وإذعانُ مملوكٍ على الذُّلِّ والقَسْرِ
فذاك خيرٌ من مُعاصاةِ مالكٍ * وصبرٌ على الإعراضِ والصّدِّ والهَجْرِ

* * *

• مِرآةُ العُود   Frets - Fase-Oud

مرآة العُود ، اصطلاحٌ مُحدَث يُراد به صفحة العُنق فيه ، وهي أيضًا مَسْطرةُ الدّساتين منه ، التى عليها ملامسُ الأوتار ممّا يلي أنف العُود (١) .

* * *

• مُربّع   Quadripartite - Poet, Tune

اصطلاحٌ بالعربيّة يوصَف به بعضُ النّظمِ الرُّباعيّ الأبيات ، كالمُوّالِ (٢) المُربّع ، وكأصناف الرُّباعيّات من الأشعار .

ويضافُ ذلك أيضًا صِفةً على السّماعيّاتِ التى تُنظّم رُباعيّةَ الأجزاء ، فيستوفِي اللّحنُ منها أربعةَ أدوار ، وكذلك يندرجُ على أصنافٍ في الإيقاعات المُركّبة بمثل هذا الترتيب .

* * *

(١) انظر : (عود) .

(٢) انظر : « موال » .

• مربَّع **Morappa; Rhythm.**

اسمُ دورٍ فى الإيقاعات الثقيلة المركّبة زمانه (٤/١٣) ، ومنه تُؤخذ أصنافُ إيقاعاتِ « رَوان » ، يُرتّب بتوالى النقرات [١] :

أصول مربّع
(٤/١٣)

دم تك تك دم تك تك تك تك دم

والدّخول فيه من أوّله ، وعليه موشح :

* ليالِي الوَصْل * من مقام (حجاز)

وكذلك موشّحة :

* غُصْــن بـانٍ * من مقام (حجاز)

وقد يكون الدّخول فيه من أول دورهِ الثانى [٢] ، وعليه مُوشّح :

* ماسَ عُجْبًا بدرِى * من مقام (سيكاه)

ويجُوز الدّخول فيه من آخره ، بفرضِ أنه مَبدأُ الدّور أصلاً ، ولم تنتظم عليه ألحانٌ على هذا الوجه .

وهذا الدّور ، كما فى كتاب (الموسْيقَى الشرقىّ) :

دم	تك	+	دم	+	+	+	تك	+	تك	تك	دم	+

* * *

(١) انظر كتاب : (مؤتمر الموسيقى العربيّة) سنة ١٩٣٢م .

(٢) كذا فى كتاب (الموسيقى الشرقى) لكامل الخُلعِى ، بالدّخول فيه من « الدُّم الثانى » .

• مرزوق الضرّاب Marzouq el Darrab; Relater & Singer.

(القرن الثانى هـ) 2nd Cen. Hij.

مَرزُوق الضـرّاب ، جاء ذِكرُه فى مواضعَ متفرّقةٍ من كتاب (الأغانى) باسم « مرزوق الصرّاف » (١) ، ولم يذكر نسَبُهُ .

ويبدو أنه أبو يحيَى مرزوق بن واصل المكّى ، من قُدماءِ الرّواة المُغنّين الأوائل ، وله صوتٌ من المائة المُختارة فى شعر ابن هَرْمة :

يا دارَ سُعدىٰ بالجَزْعِ من مَلَلِ * حُيّيتَ من دِمْنةٍ ومن طَلَلِ
لا أُمتِعُ العُوذَ بالفِصال ولا * ابتاعُ إلاّ قريبةَ الأجَلِ
إنّى إذا ما البخيلُ أمّنَها * باتَتْ ضُمُوزاً منّى علىٰ وَجَلِ

الشِّعر لابن هَرْمة ، والغناءُ فى اللّحن المُختار لمَرزوق الضرّاب ، ثقيلٌ أوّل بإطلاق الوتر فى مَجرى البنصَر (٢) ، عن إسحاق .

العُوذ : الإبل التى نتجَتْ واحدتُها « عائذ » يقول : أنحَرُها وأولادها الفِصال للأضياف فلا أُمتِعُها .

والضّموز : المُمسكة عن أن تجتَرّ ، من شدّة الخَوْف على نفسِها ممّا رأتْ من نحرِ نظائرِها ، فهى ضامِزة (٣) .

* * *

---

(١) كذا فى نسخ (الأغانى) ، وهو تحريف .

(٢) انظر : (تجنيسات الأغانى) على مذهب إسحاق - طبع القاهرة سنة ١٦٦٩م .

(٣) انظر : (الأغانى) لأبى الفرج - ج ٥/٢٥٩ - طبع دار الكتب المصرية .

• مرصّع Morassa - Rhythm.

اسم دورٍ فى الإيقاعات ، زمان دوره (١٢/٤) ، قريب من هيئة الإيقاع المسمّى « روان مصرى ١٢/٤ » .

* * *

• مزمار Mizmar; Flute, Pipe.

المِزمار اسمٌ عامٌ يطلق على أصناف من آلاتِ الزّمر المثقّبة ، وهى كثيرةٌ ، يُعرَف كلّ منها باسمه اصطِلاحًا ، ويُصنع أكثرها من أنابيب القصَب المُجوّفة ، قال الأعشى :

وشاهِدُ الجُلِّ والياسَمِيـ*ـنُ والمُسمِعاتُ بقُصّابها

الجُلّ : الورد ، فارِسىّ معرّب ، وقوله : « المُسمِعات بقُصّابها » ، يعنى والزّامرات بالقَصب ، وقد يسمّى المزمارُ : قصَبة .

* * *

• مزمار بلدىّ Oriental Oboe

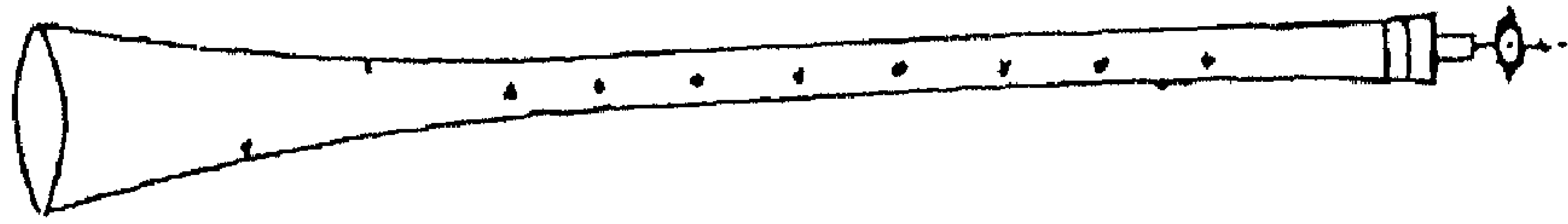
المزمار البلدِىّ ، هو بعَيْنه المِزمار التّركى ، والأصلُ فى التّسمية « سُرناى Surnay » ، وهو الذى ينتهى مَخلصهُ على هيئة البوق ، ويُعرَف فى الشام وتركيا باسم « زورنا » بالتحريف عن (سرناى) (١) .

---

(١) انظر : « سرناى » .

وبهذه التسمية وردَ فى كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابىّ ، وهنالك وصَفَهُ بقوله :

« ... وهذه الآلة فإنّها صنفٌ من المَزامير ، غير أنها أحَدّ تمديداً من سائر أصنافها ، وقد جرت عادةُ مستعمليها أن يجعلوا على مُحدّبها ثمانية مَعاطِف وهذه صورتها :



المزمار البلدى (السرناى Oboe)

* * *

• مزمارُ الرّاعِى Shepherd - Pipe.

مزمار الرّاعِى ، هو أصغر أصناف المَزامير المُفرَدة ذوات الألسنة ، له مبسمٌ ذو ريشةٍ متذبذبة يدخل فى فم الزّامِر ، وعلى استقامة ظهره ستّةُ ثقوبٍ تخرجُ منها النّغم بالنّفخ فى المِزمار وتبديل الأصابع على الثُّقب .

والعرَب قديماً يُسمّون هذا الصّنف : « اليَراعة المثقّبة ، والعامّة يسمُّونه : المِنجارة أو المنجار [1] – Mingar ، وهى التسمية الأشهر ، قال الشاعر :

والوردُ يسعَىٰ بعُصْمٍ فى رِحالِهُمُ * كأنه لاعبٌ يسعَىٰ بمْنجار

(١) انظر : « الإمتاع بأحكام السماع » – للأدفوىّ ، المتوفى سنة ٧٤٨ هـ – مخطوط رقم ٤٦٢ أدب – مكتبة الأزهر .

ومزمارُ الرّاعى ، ممّا يُصنَع من القصَب ، إنما يجعلونه ثلاثة أصناف أصغرها طولاً يبلغ أربعَ عشرة بُوصةً ، وصوتُه حادٌّ مُطرِب يُجعَل أُفقيّا مع فمِ الزّامر عند العَمل عليه ، ولأهل الصِّناعة طرائقُ فى ترتيب تلك الثقوب الستّة ، غير أنها يلزم أن تكون على ظَهْر العُقَل دون أن يثقب فى التِحام عُقْلتين متجاورتين .



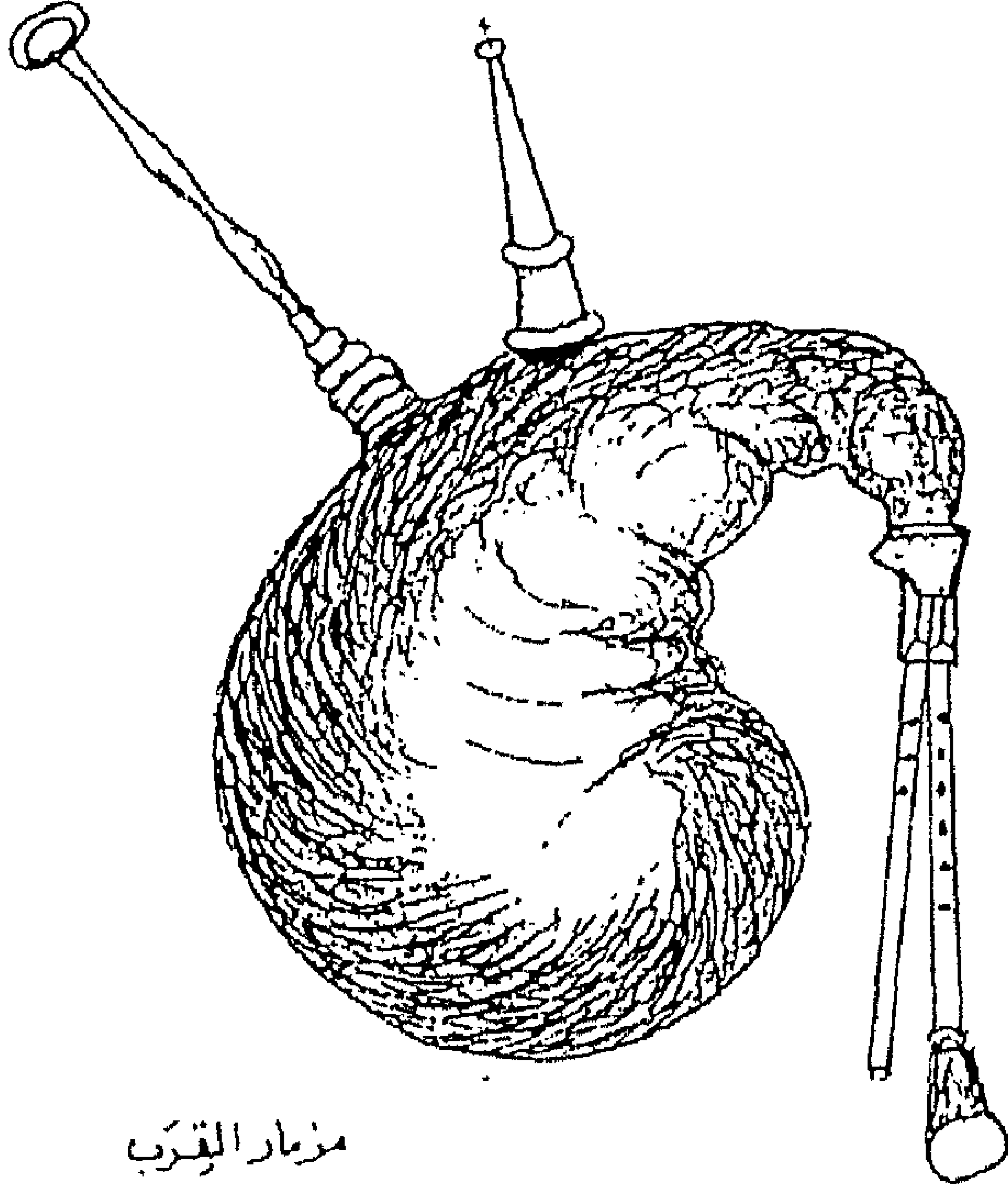
مزمار الراعى «المنجارة»

فأما الكبير منه ، فهو أرجح نغمًا ، وله أيضًا ستة ثقوبٍ على استِقامة ، ثم يُقَرن به قصبة أطول من المِزمار بمقدار الثُّلث تقريبًا ذات مبسم ، تخرج منه نغمة مُستمرة ، فيبدو قريبًا من الأُرغول فى استِعماله ، ويسمُّونه « المسحورة » .

* * *

• مِـزمـار القِـرَب   Bagpipe.

مِزمارٌ صـغير ، من جنس السُّرناى عادةً ، مركّب على قِـرْبةٍ منفوخـة بالهَـواء ، تُساعد الزّامر أو تقوم مقامَه فى النّفخ ، والأصلُ فيه قديم من جُمـلة الذّكارات ، التى



مزمار القِرَب

ظهـرَتْ فـى أوائل الإسـلام ، من جنسِ الـمَزامـير ، ثم رُكّب المزمـار على قـربةٍ مملوءة بالهـواءِ لاستِمـرار العَـزْف عليـه ، ثم توسّـعوا بعد ذلك فـرُكّب على القِـربة أكثـر من مِزمـار ، ثم استُعمِل هذا فى الفِرَق العسكريّـة لذهـاب صوته ، فصـارت الآلـةُ على هذا الوجه أكثَر كمالاً ، وهى سـهلة الحَمْل ، فقد يتأبّطها الزّامرُ ، وقد يُلقِـيها على كتِـفه ، دون أن يجهَد نفسَه بالنّفخ إلاّ عند الضّرورة .

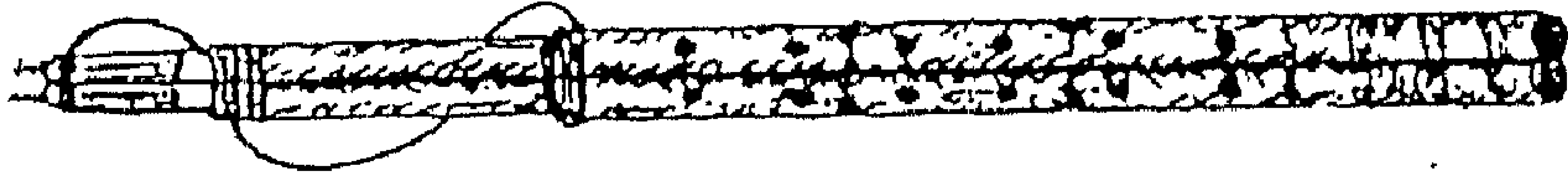
* * *

• مِـزمـار مُـزَاوج

Double Pipe.

الـمُـزَاوج من الـمَزامير ، يعني الـمُضـاعَف بقصَبَتـيْـن فيه ، من جنسٍ واحد ، وهذا الصّنف يُسمّى فى مصر : « المقرونة » ، وأهل العِراق يسمّـونه : « الـمُطبَق » ، غير أنهم يكتبونها : (الـمُطبج) .

والـمُستَعمل منه هو الـمُحَدث ذو الثّقوب الستة ، فى كلّ واحدٍ من الـمِزماريْن الـمُزاوَجين ، وهو ذو لِسانَيْـن فى مِبْسَمين يُنفَخ فيـهمـا دفـعةً واحِدة ، كـمـا فى الـمِزمار الـمُفرَد ، غير أنه يمتاز عن هذا بكمال الصناعة ومَذهب النّغم فيه :



المزمار المزاوج – « المقرونة »

وقد عـدّد « الفارابىّ » فى كتاب « الموسيقى الكبير » [1] صنفان منه ، أحدُهما ذو مبسَم واحد والآخَرُ ذو مِـبسَمَيْـن ، ويختلفان مع ذلك فى ترتيب الثُّقَب فى كليهما ، وذلك على سبِيل الإشارة إلى أنه قد تكون المزامـير الـمُزَاوجـة على هذا الوَجـه من الصّناعة ، دون أن يذكُر أنها تستعمل كذلك .

* * *

(١) « الموسيقى الكبير » – للفارابى ص/٧٨٠ – فى الـمَزامير .

• مَزموم   Mazmoum; "Mode - Moorish"

اصطلاحٌ فى الموسيقَى، قديم ، يُستعمل فى بلاد المغرب ، لهيئةٍ لحنيّة يسمُّونها : (طبع الـمَزمُـوم Mazmoum - Mode) ، وهى إجراءُ لحن (الچهاركـاه) مَـنقُـولاً على طبـقـة وتر « النـوا » فى آلة العُـود المغـربىّ ، والأصلُ فيـه أن يكون عـلى أسـاس نغمـة « العَجـم » عـلى تمـديد (صول Sol) أو على طبقـةِ « الچهـاركاه » عـلى تمـديد (رى Re) .

وفى كتاب (مُؤتمر الموسيقَى سنة ١٩٦٩م) – فى مقامات الطُّبوع قوله :

« الـمَزموم موجودٌ على درجة (صـول Sol) » فى بلاد الـمَغرب – (يعنِى : وتر النّـوا) ، وفى بـلاد المغـرب الأخرىَ موجـود عـلى درجة (فا Fa) ، يعنِـى : طبقـة (الچهاركاه) (١) .

* * *

(١) والخلافُ هُنا واضحٌ فى عدم المعرفة بالطّبقات الصحيحة ، تبعًا للتسميات الأُوروبيّة ، والصّحيح أن نغمة (صول Sol) إنها هى المعروفة باسم (عجم) فى الاصطلاح العَربى ، وهى التى يجب أن يُعتَمد عليها فى التعريف ، لأنها أصلُ الجنسِ القوىّ ذى الـمَدتين الـمُسمّى أيضًا اصطلاحًا (عجم) ، فأما نغمتا (فا) ، (دو) ، فليس لهما مَدخَلٌ فى تجنيس الغناء العَربىّ ، وإنما أدخَلهما الـمُحدثون ، للتشـبيه ، دون معرفـة بالتأصيل بين الـمُصطَلحات الشـرقيّة والأوروبيّـة – انظـر : (صول – نغمة) ، وانظر : جنس (چهاركاه) .

• مَزْموم = (إصبع المَزموم) **Mazmoum; Phrase - Beyati - Genus.**

« المَزْموم » ، من الزمّ بالإصبع (١) على دستان السبّابة فى العُود ، فيما يُشبه إجراءَ جنس (البياتى) على طبقة « الحُسَيْنى » .

غير أنّ اللّفظَ ، كاصطلاحٍ عند المُتوسّطين ، يُراد به أيضًا جنس (البياتى) على أساس مُطلق وتر « الدّوكاه » ، وهو المُوجَب الثانى عندهم .

وكلا هذين ، فى ذلك الجنس بعَيْنه ، يقابله فى تجنيسات بالألحان على مَذهب إسحاق الموصلىّ ، قوله : (بالسبّابة فى مَجرى الوسطى) (٢) .

* * *

• مِزْهـر **Mizher; Tambourine**

المِزْهـر اسمٌ عامّ بالعربيّة (٣) ، مشتقّ من التّجلّى والزّاهِريّة والتّبختُر على الإيقاع ، فأُطلِق على الآلاتِ التى تخرجُ منها النّغم والنقرات واضحةً صريحة ، ومطربةً موزونة الحَركة .

فكان يُطلَق قديمًا على الطُّبول المُخصرة ذاتِ الوجهَيْن ، ثم أُطلق على الدفّ الكبير ذِى الجَلاجل ، ثم على الصُّنوج ، ثم أطلَقهُ العرَب على ذواتِ الأوتار التى تُغطّى صناديقُها المصوّتة بالجلد الرقيق .

---

(١) انظر : (إصبع المَزموم) .

(٢) انظر : « تجنيسات الألحان » – وانظر كتاب : (المُوجَز فى شرح مُصطلحات الأغانى) – طبع القاهرة سنة ١٩٧٩م .

(٣) انظر : « لسان العرب » – مادة (زهر) .

وفى كتاب « الإمتاع بأحكام السّماع » [1] للأدفَويّ المتوفى سنة ٧٤٨ هـ ، قوله :

« ... فأمّا المَغلُوق من ذَواتِ النّقر فيُسمَّى : المِزْهر ، على ما حُكِيَ فى كُتب الفُقهاء » .

والعرب قديمًا كانوا يجعلون لفظَ « المِزْهر » من أسماءِ العُود ، غير أنّ الواضِحَ منذ أوّل الأمر أنهم يعنَوْن به آلة « الطُّنبور » بفرض أنّ هذا أقدمُ فى الوُجود ، فلمّا ظهرَ العُود فى القرن الثانى للهجرة اندَرج تحتَ ذلك الاسم .

فأمّا التسميةُ الصّحيحة للمِزْهر ، كما نَراها ، فإنّما تختصّ بالدُّفّ الكبير ، ذِى الجَلاجل والفِتَل ، المُسمّى اصطِلاحًا « بندير [2] » ، فهو الأحرىٰ بتلك التسمية ، قال الأعشى :

لها مِزهَرٌ يعلُو الخميسَ بصوتهِ ... أجَشُّ إذا ما حرّكَتْهُ يدانِ

* * *

• المُسبّع (سُباعىّ) Mawaliya - Septuple; Zuhayriy

اسمٌ آخَر يُوصَف به المَوّال [3] السُّباعىّ الأشطُر ، المُسمّى فى مصر (نعمانىّ) ، وأهلُ العِراق يسمُّونه : « زُهَيرى » .

* * *

---

(١) مخطوط رقم ٤٦٢ (أدب) – مكتبة الأزهر .

(٢) انظر : « بندير » .

(٣) انظر : « مُوّال – نعمانى » .

• مُستَحْسن
Mustahsan; Note (si)

البُعد الخامس من أبعاد النّغم الأساسيّة في الموسيقى العثمانيّة القديمة ، ويقابله ، بُعد ما بين نغمتّي « الدّوكاه والسيكاه » ، والمُراد من اللّفظ نغمةُ « الدُّوكاه » على نسبة ذِي الخمس القوىّ ممّا يلِي الأثقل التي هي نغمة « يَكاه » على تمديد (مى – Mi) :

جهاركاه	سيكاه	دوكاه	
Re	Do♯	Si	La
١٤٤	١٣٢	١٢٠	= تردد
اخترى	قيزنى	مستحسن	منصوري

* * *

• مُستَحسن
Mustahsan; Flute - Nay.

اسمُ النّاى الذى نغمةُ مَخْلصِه (دوكاه) ، وقد يُسمّى أيضًا (ناى [1] دوكاه) ، وهذه قد تقوم مقام نغمة « الحُسَينى » .

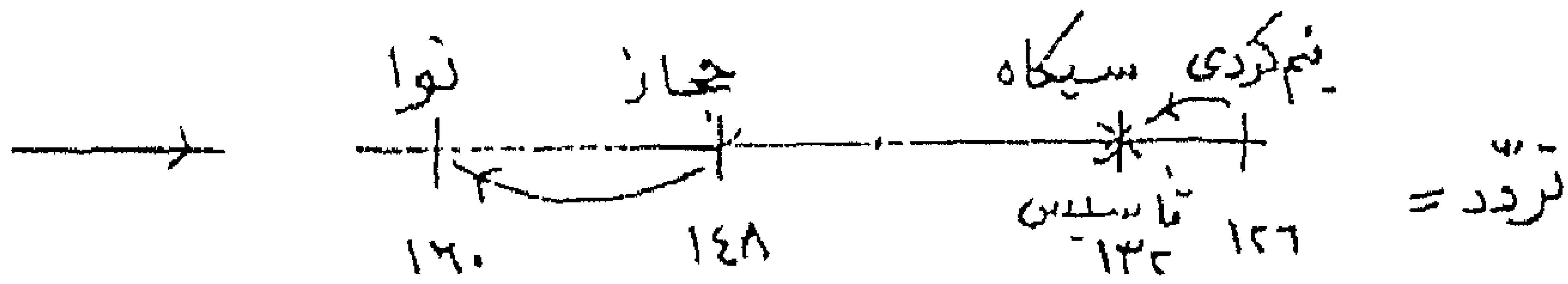
* * *

(١) انظر : (ناى) .

• مُستَعار Mostaaar; Genus.

اسمُ تجنيسٍ من النّغم ، يخرجُ من الجنس المُفَرد المُسمّى اصطلاحًا (صَبا زَمْزمه) [1] ، بالارتداد إلى ثانيته والرّكْزِ عليها ، بحيث تكون هذه بمثابة نغمة التأسيس فيه ، من جُملة النّغم الأساسيّة التى ترتكز عليها الألحان .

واسمُ (المُستَعار) إنّما يختَصّ على الأكثر فيما هو مُؤسّس على نغمة «السِّيكاه » بالاستِدارة إليها من نغمة « نيم كُردى » ، بتوالى النغمات :



والدّخول فيه ابتداءً من الثالثة إلى الرّابعة ، ثم نزولاً ، مع الارتِداد باستِدارةٍ إلى الثانية والرّكز عليها .

وهذا بعَيْنه يمكن أن يحوّلَ بالتأسيس على نغمة « الجهاركاه » ، بالاستِدارة إليها من نغمة « بُوسلك » ، فيرتَدّ إلى طبع جنس (الرّاست) بحسّاسه .

ويمكن أن يُحوّل كذلك على أساس نغمة « الرّاست » بالاستدارة إليها كذلك من نغمة « كَواشْت » وحينئذٍ يرتدّ إلى طبع جنس (الرّاست) كذلك .

وقد يُؤخذ كذلك على أساس نغمة « العَجم » بالارتداد إليها من نغمة « الحُسَينى » ، فيرتدّ كذلك إلى طبع جنس (العجَم) .

فأمّا إذا استقرّ هذا الجنسُ على « الحُسَينى » فهو يرتدّ إلى أصلهِ وهو تحويل جنس (صَبا زمزمة) على « الحُسَينى » ، بدلاً من « الدّوكاه » .

* * *

(١) انظر (صبا زمزمة) .

● مُستَعار سيكاه

Mostaaar Seh - Kuah

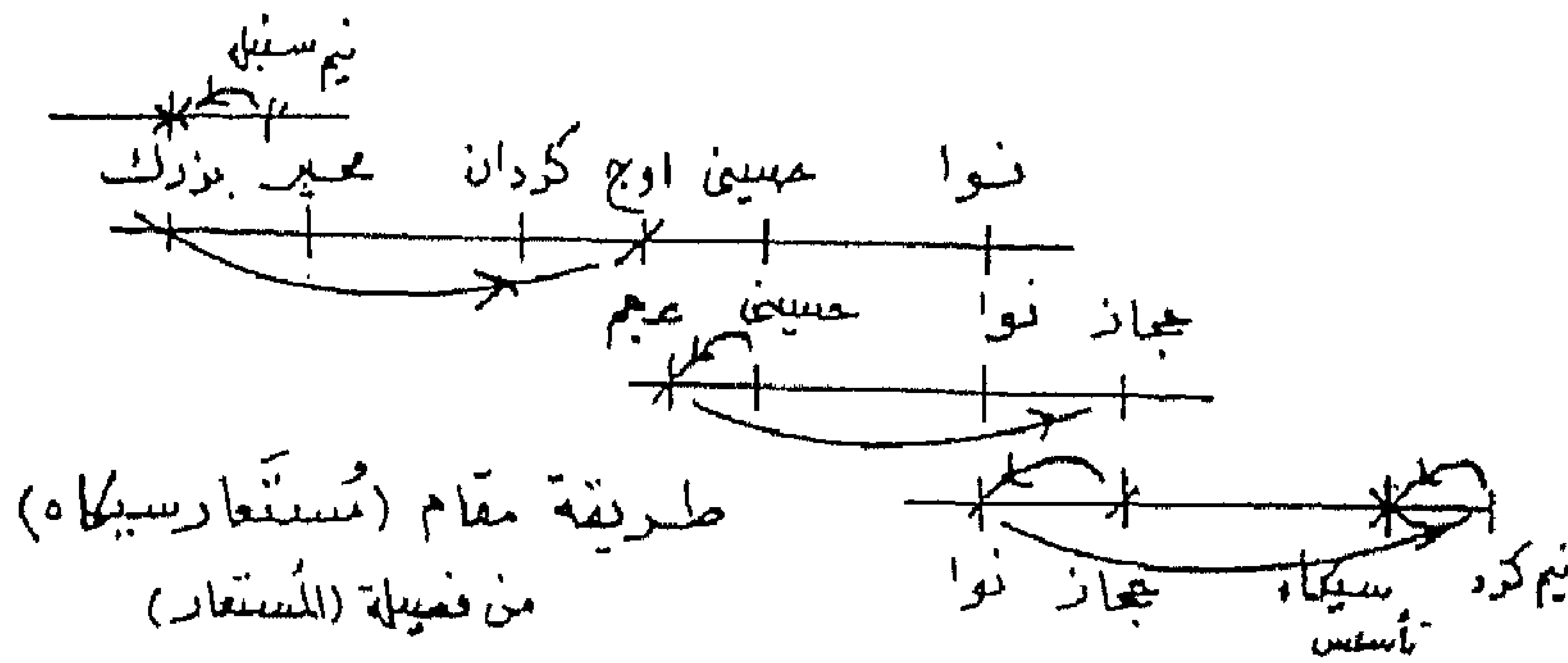
اسمُ هيئةٍ لحنيَّة من فصيلة (المُستعار) على بُردة « السِّيكاه » تعدّ في المقامات المُركَّبة أوّل تركيب ، وتتميّز باستِظهار تجنيس (المُستَعار) على بُردة « السّيكاه » حسّاساً لإجراءِ (البُوسلِك) على « النّوا » .

فاصلُ الجمع : تجنيس (المُستعار) على بُردة « السِّيكاه » .

وفرعُه : جنسُ (سِيكاه) على « الأوج » بحسّاسِه من (الرّاسْت) على « النّوا » .

وحشوهُ بينهما إجراءُ تجنيس (البُوسلِك) على « النّوا » ، باستِعمال نغمتَى « الحُسَينى والعَجم » .

ومثاله بتوالى النّغمات :



والدُّخول فيه ابتداءً من نغمة « السّيكاه » للعَمل بتجنيس (المُستعار) على « السِّيكاه » ، ثم صُعوداً إلى « النّوا » بتجنيس (البُوسلك) ، ثم الوصول إلى نغمة « بُزْرك » ، وهى صياح (السّيكاه) مع استِعمال نغمة « سُنبلهْ » عند إرادة التركيز على « جواب السيكاه » .

وفى النّـزول يُفـتح « المُـحـيّـر » للنّزول إلى « النّوا » بجنسِ (الرّاسْت) ، ثم العَـوْد بنغـمتَى « الحُسَـينى والعَجم » لإجـراء (البُـوسلك) على « النّـوا » ، ثم يُخـتَم بتجنيسُ (المُستَعار) على بُردة « السيكاه » .

وتقوم شخصيةُ مقام (مُستعارِ السيكاه) على استظهار تجنيس (المُستعار) على « السيكاه » عند التسليم ، وكذلك فى المنطقة الحادّة على « البزْرك » ، والتوسُّط بإجراء تجنيس (البُوسلِك) على « النّوا » قبل التسليم [١] .

وقليلةٌ هى الألحان التى من مقام (مُستعار السّيكاه) ، والمعروف منها دورٌ من تلحين « إبراهيم القبّانى » أوله [٢] :

* أنـا غــرامِى لــهُ العَجَــبْ *

* * *

● مُستقيم Direct

صِفةٌ تُطلَق على الجنس من النّغم ، متى رُتّبت فيه الأبعادُ الثلاثة ترتيبًا مُتواليًا على الاستِقامة ، يكون فيه الأعظمُ طرفًا أثقَل يستقرّ به على نغمة التأسيس ، والأصغرُ طرفًا أحَدّ يُبدأ بهِ من نغمة التّوجيه ، وتُطلَق هذه الصِّفة عادةً على الأجناسِ التى من فصيلة (الرّاست) .

* * *

---

(١) « مجموعة المقامات » لهاشم بك – بالتركية – وانظر : بيشرو نيقولاكى – سازندة شاملى سليم – طبع إستانبول سنة ١٨٩٠م .

وانظر : (مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢م) .

(٢) مسجل على اسطوانات (جراموفون) من الشيخ يوسف المَنْيلاوى .

• المُستوىَ - (جنس) Regular - Genus

صفةٌ تلحقُ الجنسَ الذى تُرتّب مقادير نغمة الأربعة على هيئة مُتوالية عدديّة ، سواءً من الأجناس القويّة أو الليّنة ، وتختصّ عادةً بما هو من الأجناس على الاستقامة في ترتيب الأبعاد الثلاثة ، كما فى جنس (الراست) ، على الأساس (لا La) أو فى جنس (الصبّا) على الأساس (سى Si) .

وهذا إنّما يتبيّن بوضوحٍ مع دراسات المُتواليات [1] الصّوتيّة فى الأجناس اللحنيّة على أساس النّغم الطبيعية المُعدّة لها منذ أوّل الأمر .

* * *

• مَسْجحى Masjohiy; Dance by Singing - Syrian.

غناءٌ تقليدىّ قديم فى سُوريا منسُوبٌ إلى رَقْصةٍ مُتوارثةٍ عندهم ، بين اثنين ، ذكَرٍ وأُنثىٰ ، يصحَبُها الغناءُ ، وهى ضربٌ من رقصاتِ « الدّبْكِ » ، أى الضّرب بالقَدم ، على الإيقاع [2] ، تُسمّى « السّجحة » من الإسجاح ، أى التواضع منه .

قال ابنُ الأشعَثِ الزُّهَرىّ ، الشّاعر المُغنّى ، فى جَوارٍ لابن رامِين :

لا أنسَ سَعْدةَ والزّرقاءَ يومَ هُما * باللُّجِّ شرقيّه فوق الدّكاكينِ
يُغنّيانِ ابنَ رامينٍ على طرَبٍ * بالمَسْجحِىّ [3] وتشبيب المُحبّينِ

---

(١) انظر : « المتواليات الصوتيّة » .

(٢) انظر : (سجحة) .

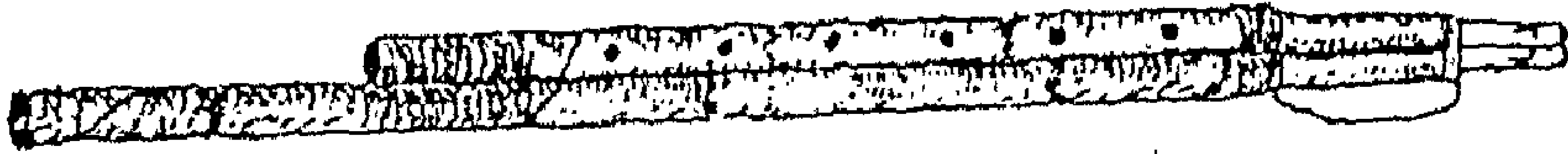
(٣) فى هامش (الأغانى) ج ١١/٤١٥٢ - طبع دار الشعب - نسب المحقّق لفظ « المَسْجحىّ » إلى ابن مِسْجح المُغنّى القديم ، ولسنا من هذا على ثقةٍ تمامًا .

والـمَعنىٰ ، كما نراه ، أنهما تُغنّيانِ ابنَ رامين على رَقْصة السَّجْحة ، بمُصاحَبة نغم المَـزامِير .

* * *

● مسحورة **Moshourah; Orghoul Minor; Panpipe - Major.**

المَسْحورة ، لفظ أصطلاحيٌّ ، يُطلَق على المِزمار الكبير من جنس مِزمار الرّاعى ، وكأنه « الأرغول » الصّغير بدون وصلات زائدة فى العَمّال منه ، فهو فى هذه الحالة لا يرقىٰ لأن يُعرَّف باسم « الأرغول » [١] ، وذلك لأنه لا يخرج فى ذاته عن مِزمارٍ بإزائه عمّالٌ من جنسه ، لتبيين نغمة مَخْلصِ المِزمار ، دون أن يكون له عمل آخَر .



(المَسحورة)

* * *

● **المَسْدُود ، الطُّنبورى** = الحسَن أبو علىّ ، المسدود .

* * *

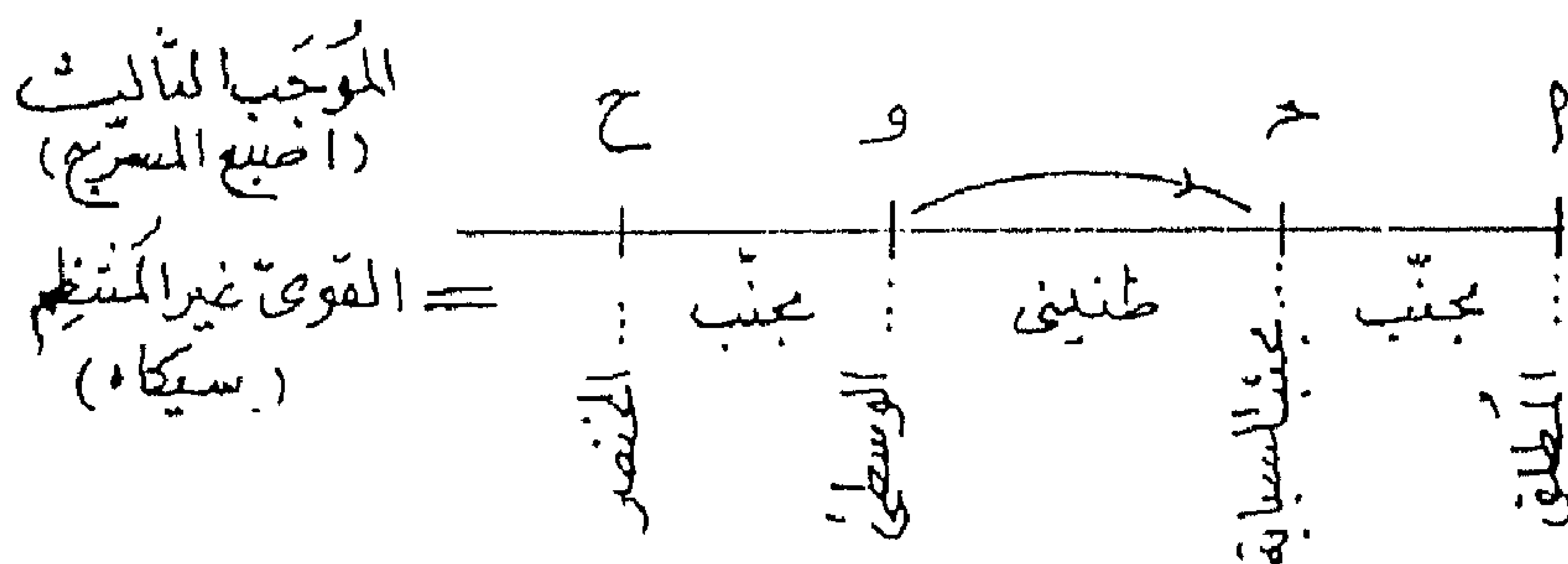
● **المسلُوب** = لقَب الشيخ محمود عبد الرّحيم ، المغنّى الشهير باسم : « المَسلُوب » .

* * *

(١) انظر : « أرغول » .

• الـمُسـرَّج – ، تجنيس ، El Mosarraj; Genus - Phrasl = "Siugeh"

« الـمُـسـرَّج [١] » ، من اصطِلاحـات الـمُـتـوسّطين ، وهو الـمُـوجب الثـالث فى تجنيسات الألحان ، فيما يعرف عندهم أيضًا باسم « أُصبع الـمُسرّج » ، والـمُراد به الجنس « القوىّ غيـر المنتظم » ، الذى يُسمّى الآن اصطلاحًا (سيكاه Siugah) ، وتارة (عراق) ، محوّلاً على أساس من نغمة مُطلَق الوتر مميّزًا بالحروف (أ . ج . و . ح) بإزاء الدساتين التى تخرج منها نغم هذا الجنس على أساس مطلق الوتر ، على هذا المثال [٢] :



ويندرج تحت هذه التسمية صنفا الجنس غير المنتظم الأوسط وهما (الحجاز والحجاز كار) ، وكلاهما من مشتقات هذا الموجب فى تجنيسات الألحان .

* * *

---

(١) « الـمُسرّج » : يعنى الـمُحسّن فى النظم ، بجعل البعد الطنينىّ وسَطًا بين بُعدَى الـمُجنّب ، والبعض ينسُبه على وجه التشبيه بألحان ابن سُرَيج المكىّ المغنّى .

(٢) وفى هذا المثال ، الحرف (و) بإزاء وسطى زلزلٍ ضرورة ، وهى الأشهر باسم « الوسطىٰ » ، وانظر : « سيكاه » – جنس .

● مسچين – (مسكين) . **Mestchien, "Mode - Erak"**

لفظ اصطلاحي بلهجة أهل العراق ، قد يُراد بها (مسكين) ، فى اللّغة العربيّة الفصحى ، يجعلونه اسمَ هيئةٍ لحنيّة من فصيلة (البياتى) على « الدوكاه » تشبّع بجنس (العِراق) ، فيما يُسمّيه المصريّون مقام (سُلطانى عراقى) .

فأصلُه عند التسليم : إجراءُ تجنيس (عشّاق تركى) على « الدوكاه » .

وفرعه : ابتداءً بالدّخول فيه هو طريقة مقام (سُلطانى عراقى) ، ثم العَوْدُ إلى « الدّوكاه » بتجنيس (عشاق تركى) ، وهو التسليم .

ومقام (مسچين) يتغنّون عليه فى العِراق بصِنْف من المَوّال المُسبّع المُسمّى عندهم (زُهيرىّ) ، يتميّز فى أشطُرِه عند الابتداء والتسليم لفظُ « مسچين [1] » كقافيةٍ فى كلٍّ منها .

* * *

● مسكين بن صدَقة الطُّنبوريّ ; **Meskien ibn Sadaqaht - el Tanbouri**

Singer & Tunbourist.

..... ت ١٩٩ هـ تقريباً
= ٨١٥ م ،
D. about 815

اسمُه أبو صدَقة مسكين بن صدَقة ، أحدُ المُغنّين الضاربين على الطُّنبور ، ممّن وفَدوا على الرّشيد ، من الحجاز ، وأصلُه مولىً لقُرَيش ، وكان له ابنٌ يُغنّى ، اسمُه صدقة ، فكان يُكنَى به [2] .

---

(١) انظر : « المقام العراقى » ص/١٣٢

(٢) « الأغانى » ج ٢٨٩/١٩ – طبع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب – وانظر : ج ٢١ طبعُ أوروبا – ١٦١/١٥٤

قال أبو الفَرج الأصفهانيّ : أخبرني محمّد بن مزيد قال : قال حمّادُ بنُ إسحاقَ عن أبيه ، قال :

كان سببُ وُصولِ أبي صدَقةَ إلى الخليفةَ أن أبي لمّا حَجّ مَرَّ بالمدينة فاحتاج إلى قطع ثيابٍ ، فالتمس خياطًا حاذقًا فدُلّ على أبي صدقة ووُصِف له بالحِذْق في الخِياطة وفي الغِناءِ وخفّة الرّوح ، فاستقدَمه .

وكان أبو صدقةَ طيّب الصوت حسَن الغِناء يحكِي الأوائلَ فيُصِيب ، صالحِ الصّنعة ، ومن أكثر الناس نادرةً وأشدّهم طمعًا في مسألة .

وقال أبو إسحاقَ إبراهيمُ بنُ المهديّ : كان أبو صدقة أسألَ خَلْقِ اللّه وألَحَّهُم ، فقال له الرشيد يومًا : وَيْلكَ ! ما أكثَر سؤالك ! فقال : وما يمنعني من ذلك ، اسمِي : مِسكين ، وكُنْيتِي : أبو صَدقة ، واسمُ ابنِي : صدقةَ ، وكانت أُمِّي تُلقّب : فاقة ، واسم أبي صدَقة ، فمَن أحَقُّ منِّي بهذا ؟

وكان أكثر غناءِ أبي صدقةَ على الطّنبور في إيقاع الرّمَل وخفيفه ، ومن جيّد أصواته (١) :

يا وَيْحَ مَن لعب الهَوىٰ بحياته * فأماتَهُ من قبلِ حَيْنَ مَماته
مَن ذَا كذا كان الشّقيّ بشادنٍ * هاروتُ بين لسانه ولَهاته
وحَياةِ مَن أهوىٰ فإني لم أكُنْ * يومًا لأحلِفَ كاذبًا بحَياته
لأُخالفَنّ عواذِلي في لَذَّتي * ولأُسعِدَنّ أخي على لَذّاته

(١) « الأغاني » ج ١٩/٢٨٨

قال أبو الفرج : الشعر لبعض الشُّعراءِ الحجازيّين ، ولم يقع إلينا اسمُه ، والغناءُ لأبى صدَقة رمَلُ طنبوريّ .

ومنها أيضًا فى إيقاع الرَّمَل صوتُه [1] :

فتنَتْنِى بفاحِم اللّون جَعْدٍ * وبثَغْرٍ كأنه نظْمُ دُرِّ
وبوجهٍ كأنه طلعةُ البَدْرِ * وعَيْنٍ فى طَرْفها نَفْثُ سِحْرِ

* * *

• مُسْلِم بنُ محرز - (ابنُ مُحرِز) Moslim ibn Mohriz; "Singer"

.... ٩١ هـ
.... ٧١٠ م D. about 710

أبو الخطّاب مُسلم بن مُحرزِ المُغنّى ، مَولىَ بنِى عبد الدّار ، من قُصَىّ ، ذكر ذلك ابنُ الكلبىّ ، وقال : كان أصفَر أحنَىَ طويلاً ، وأبُوه من سدَنة الكَعْبة ، وأصلُه من الفُرس [2] .

وهو من أوائل المُغنِّين ، من الطبقة الأُولىَ ، أخذ الغناءَ عن ابن مِسْجحٍ المكِّىّ ، وتعلّم الضّربَ عن عزَّةَ المَيْلاء بالمدينة ، فكان يسكُن المدينة مرّة والمدينة مرّةً ، ثم شخص إلى فارسَ فتعلّم ألحانَ الفُرس وأخذ طرائقَهُم فى الغناء ، ثم صار إلى الشّام فأخذ ألحانَ الرُّومَ ، فأسقَطَ من جميع ذلك ما لا يُستَحْسن من النغم ومزَج مَحاسنِها ، وصنع فى أشعار العَرب ألحانًا لم يُسمَع بمثْلها من قبلُ ، فكان الناس يُسمُّونه : « صنّاج العرَب » .

---

(١) « الأغانى » ج ٢٩٦/١٩ - أخبار أبى صدقة الطُّنبورى .

(٢) « الأغانى » ج ٣٧٨/١

قال أبو الفرج الأصفهاني : أخبرني عمِّي قال : حدّثني أبو أيّوب المدينيّ ، عن حمّاد بن إسحاقَ عن أبيه ، قال :

قال أبي : أوّل مَن غنّى الرَّمَل [1] ابنُ مُحرِز ، وما غُنّي قبله في العَرب ولا بالفارسيّة ، وأوّلُ مَن غنّى الرَّمَل بالفارسيّة « سَلْمكُ » ، في أيّام الرشيد ، وذلك أنه استحسَن لحنًا من ألحان ابن مُحرِز فنقَل لحنَهُ إلى الفارسيّة وغنّى فيه .

قال إسحاق : وابن مُحرِز أوّلُ من جعل دورَ اللّحن التامّ زوجًا من الشِّعر ، فكان يقول : « أفرادُ الأبيات لا تتمّ بها الألحان » ، وعمل بَعد ذلك المُغنُّون اقتداءً به [2] .

قال أبو أيّوب المدينيّ ، قال إسحاق :

قدِم ابنُ مُحرِز يُريد العِراق ، فلمّا نزل القادسيّة لقِيَهُ حُنَينُ الحِيريّ ، فقال له : غنِّني صوتًا من غنائك ، فغنّاهُ لحنَهُ في شعر عُمَر بن أبي ربيعة ، ثاني ثقيل بالسبّابة في مَجرى البنصر :

وحُسْن الزَّبرْجد في نظمه * على واضح اللِّيت [3] زان العُقودَا
يُفصِّلُ ياقُوتُهُ دُرَّهُ * وكالجَمْر أبصرتَ فيه الفَرِيدا

فقال له حُنَين : كم أمَّلْتَ من العِراق ؟ قال : ألفَ دينار ، فقال له : هذه خمسُمائة دينارٍ ، فخُذْها وانصرفْ .

---

(١) « الرَّمل » : يعني بذلك الألحان التي في إيقاع (الرَّمَل) ، – والصحيح أن « الرَّمَل » قديم ، ولعزّة المَيْلاء فيه لحنٌ في إيقاع الرَّمَل في شعر حسّان بن ثابت أوله :

انظُر خليلي بباب جِلَّق هَلْ * تُؤنِسُ دونَ البَلْقاءِ من أحَدِ

(٢) وهذا الإجراءُ من قِبل أنّ البيت الثاني إنما يكون مُكمّلاً لحنَ الأوّل ، كما يبدو فيه ارتفاعُ الطَّبقة ، فيُشبِهُ الردّة مع الأوّل .

(٣) « اللِّيت » : وجه العُنق وصدره – انظر : « الأغاني » ج ١/ ٣٨١

قال إسحاق : وهذا اللّحن من صُدور أغانى ابن مُحرز وأوائلها ، وما لا يتعلّق بمَذْهبِه فيه ولا يتَشَبَّه به أحَد .

ولابن محرز أصواتٌ كثيرة تربو على ثمانين صوتًا ، كلُّها جيّدُ الصّنعة ، وقد ذُكِرت فى مواضعها من كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانى .

وله من الأصوات المائة المُختارة للرشيد والواثق من بعده خمسةٌ ، أحَدُها فى شعر نُصَيِّب ، ولحنُه ثقيلٌ ثانٍ بإطلاق الوتر فى مَجرى البنصر ، وهو أحَدُ الأصوات الثلاثة المُختارة من المائة (١) :

أهاجَ هواكَ المنزلُ المُتقادمُ * نعم ، وبه مِمّن شجاكَ مَعالمُ
مضاربُ أوتادٍ وأشعَث (٢) داثرٌ * مُقيمٌ وسُفْعٌ (٣) فى المَحَلّ جَواثِمُ

ومن جيّد صنعته ونادرها صوته فى شعر مُسافرُ بن عَمْرو بنِ عبد شمس ، ولحنُه ثقيلٌ ثانٍ مُطلَقٌ فى مَجرى البنصر :

يا مَن لقلبٍ مُقْصِرٍ * تركَ المُنَى لِفَواتِها
وتظَلَّفَ (٤) النّفسَ التى * قد كان من حاجَاتِها
وطِلابُكَ الحاجاتِ من * سَلْمَىٰ ومن جَاراتِها
كتَطَرُّدِ العَنْسِ (٥) الذَّمُو * لِ الفَضْلَ من مَثْناتِها

---

(١) « الأغانى » ج ٣٢٣/١

(٢) « أشعثَ داثر » : الوتد القديم المُستَهلك .

(٣) « السُّفع الجواثم » : آثار مَواقِد النار .

(٤) تظلّف النفس » : منعها ما تشتاق إليه .

(٥) قوله : « كتطرُّد العَنْس الذّمُول ...... » : يريد به أن طَلب الحاجات من الناس مذلّة ، فهو أشبه بما يسمح به قائد الناقة الحرّة السريعة ، من السير لها بمقادير إن شاءَ ، من خلال تليين مَثْناتها .

قال إسحاق : وهذا الصّوتُ يجمع من النغم ثمانيًا ، وإنه لم يَجمع شىءٌ من الغِناءِ ، قديمُه وحديثُه إلى عصره ، من النغم ما جمَعهُ هذا الصّوت .

وحكَى ذلك عنه يحيَى بن علىّ بن يحيَى المنجّم ، فى « كتاب النغم » ، فذكر أنّ هذا الصّوت تألّف من المجرَييْن [1] جميعًا ، من غير أن يُبلَغ فيه أكثر من ثمانٍ نغمات ، فإنّ الوسطىٰ والبنصَر على المَثْنىٰ قد تنازعناهُ واشتركتَا فيه .

قال أبو الفرج الأصفهانىّ [2] :

نسَختُ من رُقعةٍ بخطّ عُبَيد اللّه بن عبد اللّه بن طاهر ، كتب بها إلى المُكتفِى ، أنّ إسحاقَ بن إبراهيم حينَ صاغ عند أبى العبّاس عبد اللّه بن طاهرٍ ، لحنَه فى :

يومَ تُبدِى لنا قُتَيْلةُ عن جيـ * ـدٍ تليعٍ [3] تزينُه الأطواقُ

قال : إنى نظرتُ مع إبراهيمَ وتَصفَّحْتُ غناءَ العربَ كُلّه ، فلم نجد فى جميعه صوتًا أطولَ إيقاعًا من لحن ابن مُحرِز :

عادَكَ الهَمُّ ليلةَ الإيجافِ [4] * من غزالٍ مخضَّب الأطرافِ

فإنّ إيقاعَهُ ستّةٌ وخمسُون دورًا [5] من خفيف الثقيل الأوّل ، ثم لحنَ معبَدٍ فى :

هُرَيرةَ ودِّعها وإن لامَ لائِمُ * غداةَ غَدٍ أم أنتَ للبَيْنِ واجِمُ

---

(1) « المَجريان » : على مذهب إسحاق ، هما : « الوسطىٰ والبنصر » - انظر : (مجرى) .

(2) « الأغانى » ج ٩/ ٦٠ - طبع دار الكتب المصرية .

(3) « تليع » : ناصع البياض .

(4) « الإيجاف » : سرعة السير .

(5) قوله : « ستة وخمسون دورًا ...... » : يُريد أن كلّ شطرٍ فى البيت ، يحيط به سبعة أدوارٍ من إيقاع خفيف الثقيل الأوّل (٤/٤) .

وهذا لحنُه خفيف ثقيل ، ودور إيقاعه ستّةٌ وخمسون ، إلاّ أنّ صوتَ ابنِ مُحرز سُداسِىّ العَرُوض ، من الخفيف ، وصوتُ معبَدٍ ثُمانِىٌّ ، من الطويل ، فصوتُ ابنِ مُحرِزٍ أعجَبُ ، لأنه أقصَر .

قال أبو أيوب المدينىّ : قال إسحاق [1] :

كان ابنُ مُحرز قليلَ المُلابَسة للناس ، فأخْمَل ذلك ذِكرهُ ، فما يُذكَر عنه إلاّ غناؤه ، وأخذَتْ أكثر غنائه جارِية ، كانت لصديقٍ له ، من أهل مكّة ، كانت تألَفهُ وعنها أخذ الناسُ غناءَ ابن محرز ، وأُصِيب فى أواخِر أيّامه بالجُذام ومات به بمكّة .

* * *

• مُشْتَق صينى — Muchteh Chinese; Organ - old, Panpipes

آلة قديمة للصّين ، تُعمل من أنابيب مُركّبة ، واسمُها بالفارسيّة : « بيشْتَهْ مُشْتَهْ » ، ومعناها : الرّباب المِزمارى [2] :

* * *

---

(١) « الأغانى » ج ٢٧٩/١ – طبع دار الكتب المصرية .

(٢) كذا فى كتاب (مفاتيح العُلوم للخوارزمىّ) – والأشبَهُ أنها صنفٌ من الأرغن المِزمارىّ القديم ، المعمول من عدّة أنابيب تُلصَق بجوار بعضها .

• مُشْـط العـود

المُشـط من أجزاءِ العُــود ، وهـو مَرْبِطُ الأوتار على سطحِه ، وتلك التسمية إنّمـا تختصّ بالعُود ، وما يماثِلُه ، دون غيره من الآلات ذوات الأوتار .

وهو قطعةٌ مستطيلةٌ من الخشب الصُّلْب عرضُها من أعلى قريبٌ من اثنَى عشر مللّيمتراً وارتفاعُها خمسةُ عشر ، وله قاعدةٌ مُستَعرضة من أسفَل ، لكى تلتصِق بسطح الصُّندوق المُصوّت قُرب نهايتِه عند الكعب سُمْكها ثلاث مللّيمترات .

وفى المُشط [1] ثقوبٌ مُزدَوجةٌ بعددِ الأوتار المُزَاوَجة فى العُود ، وهى لستّة أوتارٍ فى العَادة ، تُجعَل فى المُشط مُناظرةً ، فى خطّ المُنتصف منه ، لستة تحزيزاتٍ فى أنف العُود ، كى تنسحبَ عليها الأوتارُ بالشدّ والإرخاءِ بواسطة المَلاوِى الخاصّة بها .

وكلّ واحدٍ من الوترين المُزَاوجين يُربَط فى الثُّقب الذى يخُصّه فى العُود بطريقةِ العَقْد المُخالِف ، حتى يستقرّ الربطُ فى كلّ منها على سطح المُشْط .

* * *

• مَشكُويه — Matchkubeh' Mode.

اسم هيئةٍ لحنيّة من المركّبات التامّة ، من تآليف المُتقدّمين ، كانوا يُسمّونه (سيكاه عجم) ، وهو من فصيلة (البياتى) على « العُشيران » ، ظهيراً لطريقة مقام (سيكاه تركى) [2] على بُردة « السيكاه » .

---

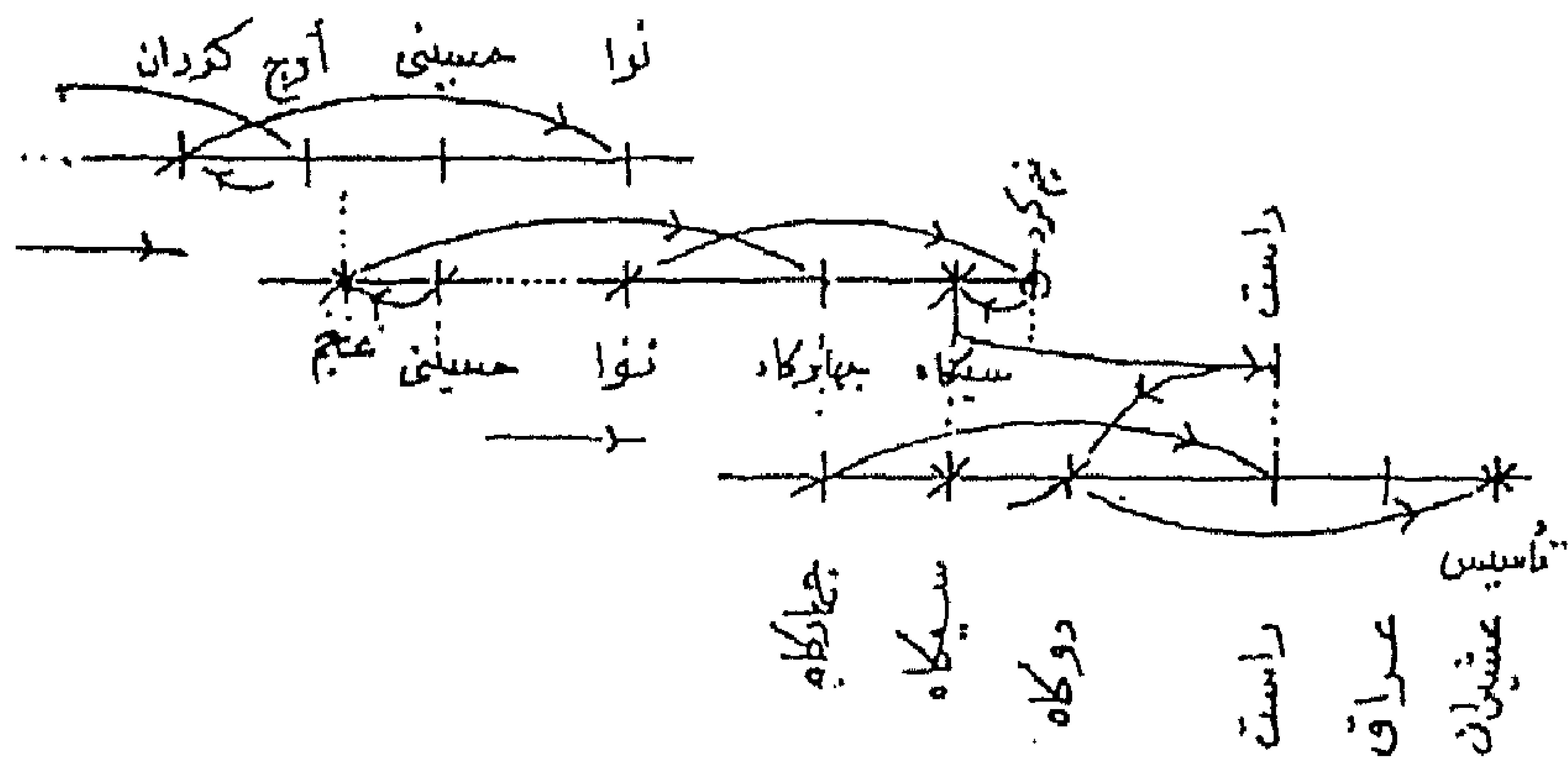
(١) انظر : (عود) .

(٢) انظر : (سيكاه تركى) ، وانظر : (سيكاعجم) .

فأصل الجمع : (بياتى) على « العُشَيران » .

وفـــرعـــــه : طريقة مقام : (سيكاه تركى) ، على بُردة « السِّيكاه » .

ومثاله بترتيب النغمات :



طريقة مقام (مشكوية)
من فصيله (البياتى)

والدخول فيه ابتداءً بطريقة مقام (سيكاه تركى) على بُردة « السيكاه » ، دون تركيز ، ثم بالانتقال منها إلى « الراست » دفعة واحدة ، ثم تُفتح « الدّوكاه » ويصير النزول بطريقة مقام (بياتى عشيران) على بُردة « العشيران » .

* * *

• الشيخ - مُصطفى إسماعيل

ليس غريبًا أن نذكر هنا ، فى هـذا المُعجم ، واحدًا من القلائلِ الذين كانوا ، فى عدادِ الكَمال التامّ ، مثالاً أعظمَ فى هيئةِ الأداء ، على نطاقٍ واسعٍ نادرٍ ، غير مألوف ، ورغم أنه لم يكن من أصحابِ الموسيقىٰ ، فقد كان أُعجوبةً فى أدائه الأذان للصّلاة ، فتسمع منه هيئاتٍ كاملةً ، نادرةً فى الأذان للصّلاة ، أو إذا أُتيحَ للمرءِ أن يسمعَ منه إحدى الموشّحات الدينيّة فى المديح ، كأنّها درّة منظومة تتلألأ للسامِعين ، على مَدىً غيرِ متاحٍ للكثيرين ممّن أفنَوا أعمارَهم فى معرفةِ الكثير من أصناف التلحينات .

وقد كان رحمه اللّه دمثَ الأخلاق متواضعًا لا يتباهَىٰ بمثل هذه الموهبة التى كانت ترفعهُ على رُتَب الكثيرين ممّن يدّعون جَمال أو كمال الأداء فى الألحان المَصُوغة ، المنظومة شعرًا ، أو نَثْرًا مقفّىٰ .

* * *

• مصمودِى Masmoudi; “Rhythm”

اسم دور فى الإيقاعات الثقيلة المركّبة ، يؤخذ بتضعيف أزمنة نقرات دور «المصمودى الصغير » ، فزمانُ دوره لذلك (٨/٤) ، يتألّف من دورين :

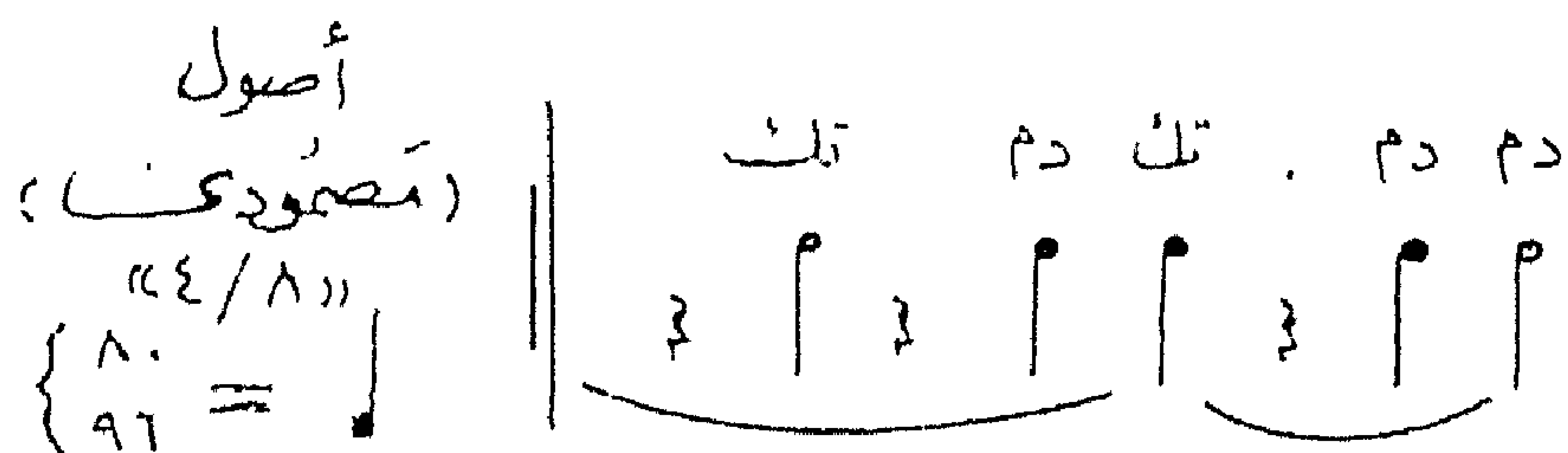
الأوّل : دور أصول (سماعى دارج ٣/٤) .

والثانى : أصول أغَر أقصاق (٥/٤) .

والدّخول فيه عادةً من الدور الأوّل ، ابتداءً ، ومثاله بتوالى النقرات [1] :

---

(١) انظر كتاب : (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) .



والدخول فيه قد يكون ابتداءً من دوره الأوّل ، وعليه موشح (راست) :

أحِـــنُّ شـــوقًـــــــــا إلى ديـــارٍ * رأيتُ فـــيـــهـــا جـــمـــالَ سَـلْمىٰ

وقد يكون الدّخول فيه من أوّل الدّور الثاني ، وعليه موشح (حجاز) :

وجنـــاتُ الغيـــدِ - من تحت القِناع (١)

وضربُ الأصل فيه دورٌ كاملٌ لا يتجزأ ، فإنّ قِسمته إلى مُتساويين تفقِده شخصيّته وفصوله عند التلحين .

والبعضُ من أهل الصناعة يجعلون من الإسراع قليلاً بحركات الدور ما يسمُّونه : (مصمودى صغير) ، بينما لا يختلف الفرق بين الإبطاءِ والسرعة فيه إلى أكثر من الخمس من معدّل أخف النقرات .

وذلك أنّ مُعدّل أخفّ النقرات في دور (المَصمُوديّ) هو فيما بين ٨٠ نقرة في الدقيقة وبين ٩٦ نقرة ، في كليهما ، ممّا لا يُوجب أن يكون هنالك صِنفان منه ، فيُقال « مصمودى كبير ، أو صغير » ، متى تميّز الدّور بمعدّل أخفِّ الحركاتِ فيه .

* * *

(١) كتاب (الموسيقى الشرقى) لكامل الخُلَعى .

• مِضراب العُود

Quill - Lute Strings

المِضراب ، هو مضرابُ الأوتار فى آلة العُود وما يماثلها ، من الآلات ذوات الأوتار ، وهو بالعُود أخَصّ ، وقديماً كان يُصنَع المِضرابُ من خشب الدُّفلى ، حيث يُرقّق حتى يمكن به تحريك الأوتار دون أن يكون شديدَ الوطأة عليها ، فأمّا المُتأخّرون إلى يومنا هذا فيستعملون مِضرابَ أوتار العُود من قوادِم النّسر ، بأن تقسم الواحدة نصفين ، ثم يهيّأ النّصف الصّلب حتى يخفّ فيصير ليّن الحَركة ، وقيل : إنّ أبو الحسَن علىّ بن نافع ، المُلقّب : زرياب هو أوّل من استَخدمه على هذا الوجه عندما رحَل إلى الأندلُس .

* * *

• مُطلَق الوتر

Note - by Free String.

مُطلَق الوتر ، يعنِى النّغمة الحادِثة من إطلاقه مفتوحًا ، غيرَ محبوسٍ على جُزءٍ منه بالإصبع ، وهو اصطلاحٌ بالعربيّة ، فى الموسيقىٰ ، يختصّ بالعُود ، فى الأكثَر ، كأن يقال : « نغمة مُطلَق المَثْنىٰ ... » ، والمرادُ هنا : نغمةُ مُطلق وتر « الدُّوكاه » ، عند المُحدثين .

* * *

• المُطلَق = (أصبع المُطلَق)

المُطلَق ، على التخصيص ، يُراد به اصطلاحُ المُتوسِّطين فى تجنيس النغم من دساتين العُود ، فيما كانوا يسمُّونه (أصبَع المُطلَق) (١) ، وهو أول ترتيبات المَواجب الستّة على دساتين العُود ، ويُقابله من أجناس النغم عند المُحدثين الآن جنس (الكردى) .

* * *

• مُطلَق بالبنصر = (بالبنصر) Old Phrase; = Diatonic Genus - Direct

مُطلَق بالبنصر ، وقد يُقال اختصاراً : (بالبنصَر) ، اصطلاحٌ قديم على مَذهب المتقدّمين ، قبل عهد إسحاق الموصلِيّ ، فى تجنيسات الأغانى ، يقابله نظيره على مذهب إسحاق فى قوله : (مُطلق فى مجرى البنصر)(٢) ، وكلاهُما عند المُحَدثين الآن هو الجنسُ ذو المَدّتين المُتتالِى ، فيما يُعرف اصطلاحًا بجنس (عجم (٣) – Ajam) .

وفى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى المُتوفّى سنة ٣٥٦ هـ ، لا فرق فى قوله : « مُطلَقٌ بالبنصر » ، على المذهب القديم ، وبين قوله : « مطلق فى مجرى البنصر » ، على مذهب إسحاق .

* * *

---

(١) انظر : « إصبع اللّحن » (الأصابع) .

(٢) انظر : تجنيسات الألحان » فى هذا المعجم ، وانظر كتاب (المُوجز فى شرح مصطلحات الأغانى) على مذهب إسحاق بن إبراهيم الموصلىّ – طبع القاهرة سنة ١٩٦٩م .

(٣) انظر : مادة (عجم) – جنس . وانظر : (مطلق فى مجرى البنصر) .

• مُطلَق بالوسطى = (بالوسطى)

اصطلاح قديم فى تجنيسات الأغانى ، على مذهب القُدماء ، من الطبقة الأُولى[١] ، قبل عهد إسحاق الموصلىّ المتوفى سنة ٢٣٥ هـ ، كانوا يختصرونه عادةً فى قولهم : (بالوسطى) [١] .

وهم يعنَوْن بذلك ، أن تجنيس اللّحن ، على أساس نغمة مُطلق الوتر ، مع استعمال دستانَى « الوسطى القديمة والسبّابة » ، نزولاً إلى مُطلق الوتر ، وهذا إنما يُراد به النوع الثانى من الجنس ذى المدَّتين ، فيما يسمّيه المحدثون الآن جنس (نهاوند) ، ويقابله فى التجنيسات على مَذهب إسحاق قوله : (بالسبابة فى مَجرى البنصر) [٢] .

* * *

• مُطلَقٌ فى مَجرى البِنصر Diatonic Genus - Direct; = (Genus Ajam)

اصطلاح قديم فى تجنيسات الأغانى ، علَى مذهب إسحاق بن إبراهيم الموصلىّ [٣] ، منذ القرن الثالث للهجرة ، حتى عهد المتوسّطين من العرَب ، وقد يقال : (بإطلاق الوتر فى مجرى البنصر) ، يُراد به التعبير عن الجنس الأصل الأوّل الذى يُعرَف عند المحدثين الآن باسم : « الجنس ذى المَدّتين المُتتالى » ، واصطلاحًا : (عجم – Ajam) ، كما لو كان مأخوذًا فى آلة العُود على أساس نغمة مُطلَق الوتر ، باستعمال نغمتَى السبّابة والبنصر .

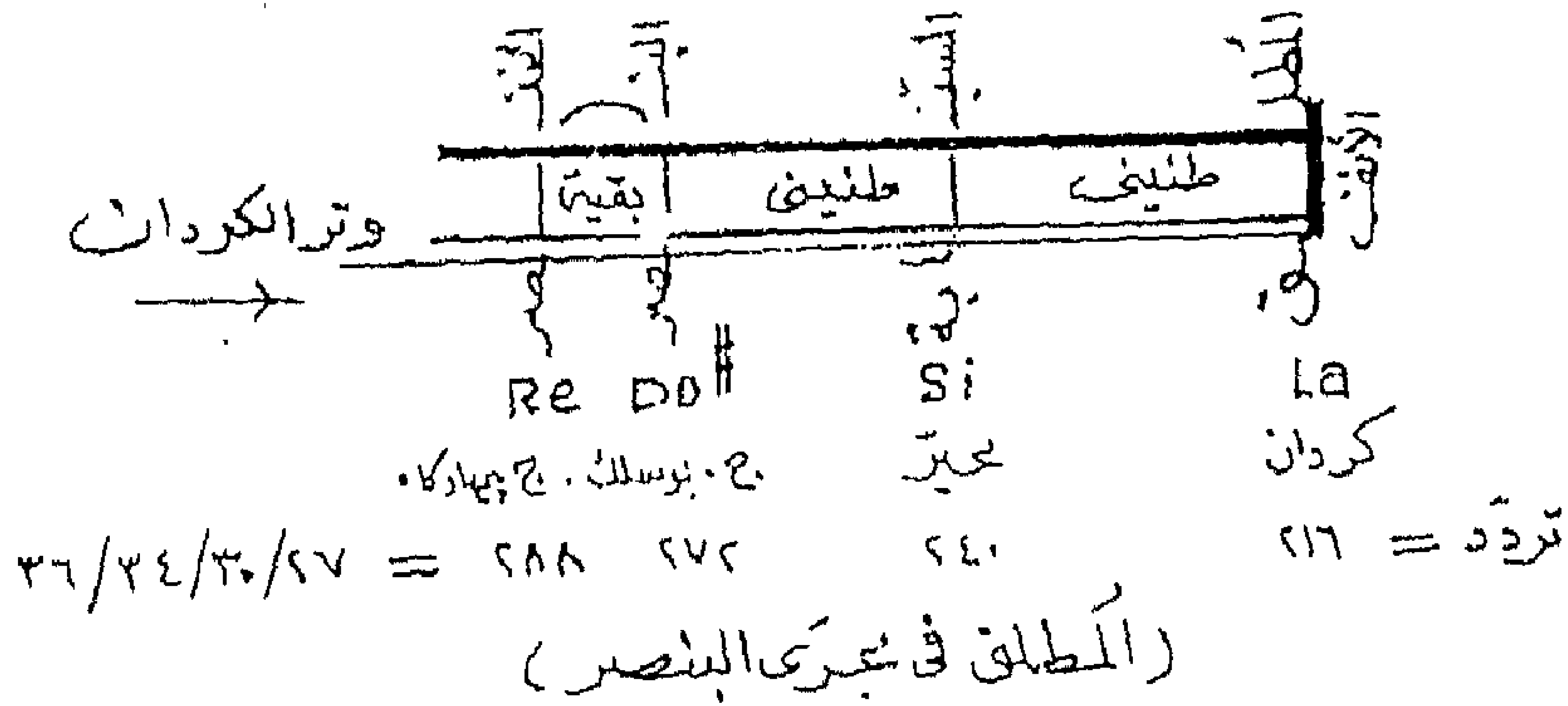
والمتقدّمون قبل ذلك كانوا يستعملونه كذلك ، ويسمُّونه : مطلق بالبنصر ، وتارة يختصرونه بقولهم : (بالبنصر) ، وكلاهما بمعنًى ، ومثاله :

---

(١) انظر : (بالوسطى) .

(٢) انظر : (تجنيسات الألحان) . – وانظر : (المُوجز فى شرح مصطلحات الأغانى) ، على مذهب إسحاق .

(٣) انظر : (الموجز فى شرح مصطلحات الأغانى) – طبع القاهرة سنة ١٩٦٩م ، وانظر : (تجنيسات الألحان) .



* * *

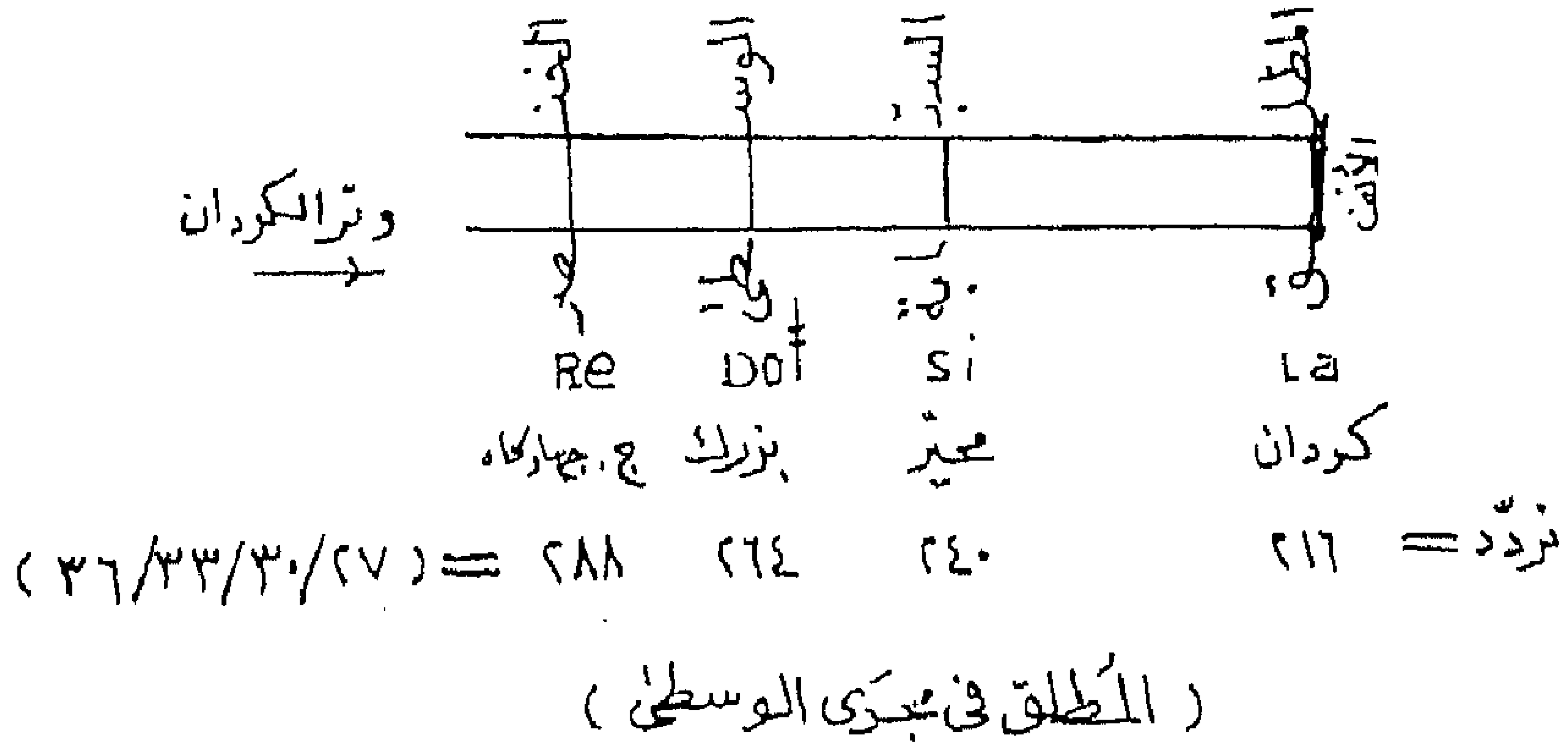
● مُطلَقٌ فى مَجرى الوسطى Grand Genus - Direct; = "Rast Genus"

وقد يقال : (بإطلاق الوتَر فى مَجرى الوسطىٰ) ، وكلاهما تعريف واحد ، كان يستعمله العرَب قديمًا فى تجنيسات الأغانى على مَذهب إسحاق بن إبراهيم الموصلىّ ، كما رُويت به فى كتاب (الأغانى) لأبى الفرج [1] ، والمُراد به مثالاً موضّحًا فى آلة العُود ، بفرض أنه مأخُوذ على أساس نغمة مُطلَق الوتر ، مع استعمال نغمة مجراه من دستان وسطى زلزل ، ثم إلى السبابة ، ثم يستقرّ على نغمة مطلق الوَتر .

وقول إسحاق : (مطلق فى مجرى الوسطىٰ) يعنى به نغم النوع الأول من الجنس الأصل المُسمَّى (القوِىّ المستقيم Grand Genus) ، واصطلاحًا : (راست Rast) ، ويبدو أنهم كانوا يأخذونه فى العُود الرُّباعى القديم على أساس مُطلق وتَر المثَلّث : (Re - La) ، ومثاله عند المُحَدثين الآن :

---

(١) انظر : (المُوجز فى شرح مصطلحات الأغانى) – طبع القاهرة سنة ١٩٦٩م .



(المُطلق فى مجرى الوسطى)

والقدماءُ قبل ذلك لم يستعملون هذا الجنس ، رغمَ أن بعض أهل الصناعة من الحُذّاق لهم ألحان فى هذا الجنس وأنواعه ذكرها أبو الفرج الأصفهانىّ فى كتابه وجنّسها على هذا المَذهب ، ولم ينتشر بعد إسحاق ، حيث كان شحيحًا فى هذا الصّدد ، فظلّ أمرُ الوسطىٰ ، عند الحُذاق حتى عهد المُتوسطين ، ويُعدّ جنسُ (الراست) ونوعيه الآخرَيْن من مميّزات الموسيقَى العرَبيّة ، دون سائر الأمم .

* * *

● معْبَد - المُغنّى   Maabed - Singer

..... - ١٢٥هـ

..... - ٧٤٣م   D. about 743

هو معبَدُ بنُ وَهْب المغنّى ، وقيل : ... ابنُ قَطَن ، مَوْلى العاص بن وابصة المخزومىّ ، وقيل : ... ابن قطَر ، حكايةً عن عبد الرحمن بن عبد اللّه الزُّهَرى ، والقَطريّون مَوالِى مُعاوِيةَ بن أبى سفيانَ (١) .

---

(١) « الأغانى » ج ١١/٣٦ – معبد وبعضُ أخباره – طبع دار الكتب المصرية .

وكان أبوهُ أسوَد ، وكان هو خِلاسيًا (١) مديدَ القامَة أحوَل ، وذكر ابنُ خُرداذْبَة أنه غنّى فى أوّل دولة بنِى أُمـيّـة ، وأدرك دوله بنِى العـبّـاس وقد أصابه الفالجَ وارتعش وبَطَل .

قال أبو الفرج : وابنُ خُرداذْبَة قليل التصحيح لِما يرويه ويُضمِّنهُ كُتُبَه ، والصحيح أنّ معبَدًا ماتَ فى أيّام الوليد بن يَزيد بدمشق ، وهو عنده ، فأمّا إدراكُه بنِى العبّاس فلم يُردِّدْهُ أحَدٌ سِوى ابن خُرداذْبَة ، ولم ينقُله عن أحد ، وإنما جاءَ به مُجازفةً .

قال إسحاق : كان معبدٌ من أحسَن الناس غناءً وأجوَدهم صنعةً ، ومن أحسَنِهم خَلْقًا ، وهو فحلُ المُغنِّين أمام أهل المدينة فى الغناء ، أخذ عن سائبِ خاثر ، ونشيطٍ الفارِسىّ مَوْلىٰ عبد اللّه بن جعفر ، وعن جميلةَ الأنصاريّة ، وفى مَعبدٍ يقول الشاعر :

أجادَ طُوَيسٌ والسُّرَيحىّ بعدَهُ * وما قَصَباتُ السَّبْق إلاّ لمعبَدِ

قال أبو الفرج الأصفهانى : نسختُ من كتاب جعفر بن قُدامة بخطّه : حدثنى حمّادُ بن إسحاقَ عن أبيه ، عن الزُّبير ، عن جرير ، قال :

كان معبَدٌ خارجًا إلى مكّةَ ، فى بعض أسفاره ، فسمع فى طريقه غناءً فى بَطْن مَرّ (٢) ، فقصَد الموضعَ ، فإذا رجلٌ جالسٌ على حَرْفِ بركةٍ ، فارِقٌ شَعره ، حسَنُ الوجه ، عليه دُرّاعةٌ قد صبغها بزعفران ، فإذا هو يتغَنّىٰ :

حَنّ قلبى من بَعدما قد أنَابَا * ودَعا الهمَّ شَجْوُه فأجَابَا
ذاكَ من منزلٍ لسلمىٰ خَلاءٍ * لابسٍ من خَلائهِ جِلْبَابَا

---

(١) « الخِلاسِى » : الوالدُ من أبوين أبيض وأسود .

(٢) « بطنُ مَرّ » : وادٍ بمكّة عند وادِى النّخلتَين .

فقَرع مَعبدٌ بعَصاهُ وغنّى :

منعَ الحيــاةَ من الرِّجــال ونَـفـْعَـهــا * حــدقٌ تقـلِّبُـهـا النســاءُ مِـراضُ
وكــأنّ أفــئِـدةَ الرّجــال إذا رأوْا * حــدَق النّســاءِ لِنَبْـلِهـا أغــراضُ

فقال له الرّجُل : باللّه أنتَ مَعبد ! قال : نعم ، وباللّه أنتَ ابنُ سُرَيج ، قال : نعم ، وواللّه لو عرفتُكَ ما غنّيتُ بين يدَيْك .

صوتُ ابنُ سرَيج ، في شعر عُمَر بن أبى ربيعة ، خفيف ثقيل أوّل ، بالبنصر ، عن عمرو بن بانة ، وله فيه أيضًا رمَلٌ بالسبابة فى مَجرى البنصر عن إسحاق .

وصوتُ مَعبد فى شعر الفَرزْدق ولحنُه ثقيلُ أوّل ، عن الهشاميّ .

قال أبو الفرج : أخبرنى عمّى ، قال : حدّثنى هارونُ بن محمد بن عبد الملك الزيّات ، قال : حدّثنى سُليمان بن سعدٍ الحلَبيّ قال : سمعتُ القارِيَّ بنَ عدِيٍّ يقول :

اشتاق الوليدُ بنُ يزيد إلى مَعبدٍ فوجّه إليه إلى المدينة فأُحضر ، وبلغ الوليدَ قدومُه ، فأمر ببركةٍ بين يدى مَجلسه ، فمُلئت ماءَ وَرْدٍ قد خُلط بمسْكٍ وزعفران ، ثم فُرش للوليدِ فى داخل البَيْت ، على حافَّة البركة ، وبُسط لمعبَدٍ مقابله ، وجِيءَ بمعبدٍ فرأى ستراً مُرْخًى ومجلسَ رجلٍ واحد ، فقال له الحُجّاب : يا مَعبد ، سلّم على أمير المؤمنين واجلس فى هذا الموضع ، فسلّم فردّ عليه الوليدُ السّلام ، وقال : ذكرتُك فأحبَبْتُ أن أسمعَ منك ، غنِّنى يا مَعبد :

يا رَبْعُ ما لَكَ لا تجيبُ مُتَيَّمًا * قد عاجَ نحوكَ زائراً ومُسلِّمَا
جادَتْك كلُّ سحابةٍ هطالةٍ * حتى تُرىٰ عن زَهْرِه مُتَبسِّمَا

فغنّاهُ ، وأقبل الجوارى فرفَعْنَ السِّتر ، وخرج الوليدُ فألقَى نفسَهُ فى البِرْكة فغاصَ فيها ثم خَرج ، فلبس ثيابًا غير تلك ، ثم شرب وسقَى مَعبداً، ثم قال له : غنِّنى :

عَجِبَتْ لَمّا رأتنى * أندبُ الرَّبعَ المُحِيلاَ
واقفًا فى الدّارِ أبكى * لا أرىٰ إلاّ الطُّلولاَ
كيف تبكى لأُناسٍ * لا يملُّون الذَّميلا [1]
كلّما قلتُ اطمأنّتْ * دارُهم قالوا الرّحيلاَ

فغنّاهُ ، فرَمى نفسَه فى البركة ، ثم خرج فردُّوا عليه ثيابه ، ثم شرب ، وأقبَل على مَعبدٍ فقال له : يا مَعبد ، مَن أراد أن يزداد عند المُلوك حُظوةً فليكْتُم أسرارهم ، فقال مَعبد : أنا لا أحتاج إلى إيصاءٍ يا أمير المؤمنين ، فأمرَ له بعشرة آلاف دينارٍ ونفقةِ طريقه فحُمِلت إليه على البريد من وقته .

ولمَعبدٍ أصواتٌ كثيرة نادِرة ، ومنها صوته فى شِعر أبى قطيفة :

القَصرُ فالنّخل فالجَمّاءُ بينهما * أشهَىٰ إلى القلب من أبواب جَيْرُون [2]
إلى البَلاطِ فما حازَتْ قرائنُهُ * دورٌ نزَحْنَ عن الفَحْشاء والهُون
قد يكتُم الناسُ أسرارًا فأعلَمُها * ولا ينالُونَ حتى الموتِ مَكْنُونى

وهو أحَدُ الأصوات الثلاثة المُختارة من المائة ، والغناءُ فيه لمَعبد ، وله فيه لحنان ، أحَدُهما خفيفُ ثقيل أوّلٌ بالوسطىٰ فى مَجْراها على مَذهب إسحاق ، وهو اللّحن المُختار .

وله أيضًا من الأصوات المائة لحنان :

---

(١) الذّميل : كثرة السير والتنقُّل ، وهو أيضًا ضربٌ من السّير فى الأسفار .

(٢) « أبواب جيرون » : أبواب دمشق قديمًا – انظر : « الأغانى » ج ١/١١

أحدهما فى شعر موسَى شهوات ، ولحنُه خفيف ثقيل أوّلُ مطلَقٌ فى مَجرى البنصر ، عن إسحاق (١) :

حَمْزةُ المُبتاعُ بالمَال الثَّنَا * ويَرى فى بيعه أنْ قد غَبَنْ
فهو إن أعطىٰ عطاءً فاضِلاً * ذا إخاءٍ لم يكَدِّرْهُ بمَنْ

والثانى ، فى شعر عَمْرو بن عقيل الهُجَيمى ، والغناءُ فيه خفيف ثقيل أوّلُ بالوسطىٰ ، وهو (٢) :

أمّا القَطاةُ فإنى سوف أنعَتُها * نعتًا يوافِق منها بعضَ ما فيهَا
سكّاءُ مَخطُوطة فى رِيشها طَرَقٌ * صَهْبٌ قَوادِمُها كُدْرٌ خَوافِيها

وله غيرُ هذه سبعةُ أصواتٍ مشهورةٍ يسمِّيها : المَدائن ، تشبيهًا لكلّ منها بالمدينة ، لكثرة ما فى كلٍّ منها من الصّنعة والعمَل .

قال أبو الفرج : أخبرنى ابنُ أبى الأزهر ، والحُسَين بن يحيَى ، عن حمّاد ابن إسحاق ، عن أبيه ، قال حُسَين فى خبرَه ، واللّفظُ له عن إسماعيل بن جامع ، عن يُونس الكاتب ، قال :

قال مَعبد ، وقد سمعَ أنّ رجلاً يقول : فتح قُتَيْبَةُ بن مُسْلِم سبعَ حُصون ، أو سبعَ مُدنٍ بخُراسان فيها سبعةُ حصونٍ صعبةُ المُرتقَىٰ والمسالك ، فقال : واللّه لقد صَنعتُ سبعة ألحانٍ ، كلٌّ منها أشدُّ من فتح تلك الحُصون .

---

(١) « الأغانى » ج ٣/٣٥٠ – طبع دار الكتب المصرية .

(٢) « الأغانى » ج ٨/٢٥٨ – طبع دار الكتب المصرية ، وفيه ألحانٌ كثيرة فى وصف القطاة .

قال أبو الفرج : وأخبرني عليُّ بنُ عبد العزيز عن ابن خُرداذْبة عن إسحاق ، أن مَعبدًا له خمسةُ أصواتٍ يُسمِّيها المَدائن ، ولكلٍّ منها اسمٌ يخُصّها ، فأوّل هذه ، يُسمّيه : « الدوّامة [1] » ، لكثرة ما فيه من الترجيع ، وهو :

هُرَيْرةَ وَدِّعها وإن لامَ لائمُ * غداةَ غدٍ أم أنتَ للبَيْن واجمُ
مُبتّلةٌ هيفاءُ رودٌ شَبابُها * لها مُقلَتا رِيمٍ وأسودُ فاحِمُ
ووجهٌ نقِيُّ اللّونِ صافٍ يَزِينُه * مع الحَلْي لِبّاتٌ لها ومَعاصِمُ

الشِّعر للأعشىٰ والغناءُ لمعبَد ، وله فيه لحنان ، أحدُهما المُلقّب بالدّوامة ، خفيفُ ثقيلٍ أوّلُ بالسبّابة في مجرى الوسطىٰ ، عن إسحاق .

والثاني ، يُسمِّيه : « المُنَمْنم [2] » :

هاجَ القلبَ من تذكُّرِ جُمْلٍ * ما يهيجُ المُتيّمَ المَحْزُونَا
إذ تراءَت على البَلاطِ فلمّا * واجهَتْنَا كالشمس تُعشي العُيونَا
ليلة السّبت إذ نظرتُ إليها * نظرةً زادتِ الفُؤادَ جُنونَا

الشِّعر لإسماعِيل بن يَسار ، والغناءُ لمَعبدٍ ثقيلٌ أوّل بالوسطىٰ .

والثالث يُسمِّيه : « مُعقّصات القُرون » [3] :

أمِن ال لَيْلىٰ بالمَلاَ مُتربَّعُ كما لاحَ وشمٌ في الذِّراعِ مُرَجَّعُ
سأتبَع لَيْلىٰ حيث سارت وَخيَّمتْ وما الناسُ إلاّ آلِفٌ ومُودِّعُ

---

(١) « الأغاني » ج ١٠٦/٩ – أخبار الأعشى .

(٢) « المنُمنم » : أى المزركش ، المنقوش .

(٣) « الأغاني » ج ١٢٩/٩ – طبع دار الكتب المصرية – و « معقّصات القرون » : ما تلتوى له قُرون الحيوان .

الشِّعر لعَمْرو بن سعيد ، وقيل : إنه للمجنون ، والغناءُ لمعبدٍ خفيفُ ثقيلٍ أوّل بالسّبابة فى مَجرى الوسطىٰ .

والرّابع يسمّيه : « المُتَبَخْتِر » (١) :

يا دارَ عَبْلةَ بالجِواءِ تكلَّمى * وَعِمى صباحًا دارَ عبلةَ واسْلَمى
وتحُلُّ عبلةُ بالجِواءِ وأهلُنا * بالحَزْن فالصَّمّانِ فالمُتَثَلِّمِ

الشِّعر لعنترة العَبْسىّ ، والغناءُ لمَعبدٍ خفيفُ ثقيلٍ أوّلُ بإطلاق الوتر فى مَجرى الوسطىٰ ، عن إسحاق .

والخامسُ يُسمّيه « مُقطّع الأثفار » (٢) :

ضوءُ بَرْقٍ بدا لعَيْنكَ أم شَبْـ * ـتَ بذى الأثْل من سَلامةَ نارُ
تلك بين الرِّياض والأثْل وَالبا * ناتِ منّا ومن سلامةَ دارُ
وكذاكَ الزّمانُ يذهبُ بالنّا * سِ وتبقَى الرُّسومُ والآثارُ

الشِّعر للأحوَص ، والغناءُ لمَعبدٍ خفيفُ ثقيلٍ أوّل بإطلاق الوتر فى مَجرى الوسطىٰ ، عن إسحاق .

وممّا يُعدّ فى مُدن مَعبد ، صوتُه (٣) :

ودِّعْ هُريرةَ إنّ الرّكْبَ مُرتحِلُ * وهل تطيقُ وَداعًا أيّها الرَّجُلُ
غرّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عَوارِضُها * تمشِى الهَوَينىٰ كما يمشِى الوَجِى الوَحِلُ

---

(١) « الأغانى » ج ٩/ ٢٢٠ – طبع دار الكتب المصرية – وفى الأصل بإزائه ، صوت لكردم بن معبد .

(٢) « الأغانى » ج ٩/ ١٣٢ – وقوله : « مقطّع الأثفار » أى يستنفر الإنسان والحيوان فيقطّع أقربَ شىءٍ يعوق حركته من شدّة الطرَب .

(٣) « الأغانى » ج ٩/ ١٥٢ – طبع دار الكتب المصرية .

الشِّعرُ للأعشىٰ والغناءُ لمَعبدٍ من القدر الأوسَط من الثقيل الأوّل ، بإطلاق الوتر في مَجرى الوسطىٰ ، عن إسحاق .

ثم صوته في :

أسعِدانى بدمعةٍ أسرابِ * من شؤونٍ [1] كثيرة التِّسكابِ
إنّ أهلَ الحِصابِ قد تركونى * مُوزّعًا مُولعًا بأهل الحِصابِ
كم بذاكَ الحُجونِ من حَىّ صِدْقٍ * وكُهولٍ أعِفّةٍ وشَبابِ

الشِّعر لكثِير بن كثير بن المُطّلب السهميّ ، والغناءُ لمعبَد ثقيلٌ أوّل بالوسطىٰ في مَجراها ، عن إسحاق .

ومنها أيضًا ما يقوم مقام تلك ، صوته في شعر الأعشىٰ :

يومَ تُبدِى لنا قُتَيْلةُ عن جِيـ * ـدٍ أسِيلٍ تَزِينُه الأطواقُ
وشتيتٍ كالأُقحوانِ الطَّـ * ـلٌّ فيه عُذوبةٌ واتّساقُ

والغناءُ لمعبَد ، ذكَر إسحاقُ أنّ لحنَهُ خفيفُ ثقيلٍ ، من أصواتٍ قليلةِ الأشباه [2] .

* * *

(١) « الشؤون » : مجارى الدمع – « الأغانى » ج ٩/٢٣٦ .

(٢) « قليلة الأشباه » : أى نادرة التلحين على هذا المَذهب من الإيقاع – انظر : « الأغانى » ج ٩/٢٣٦ – طبع دار الكتب المصرية .

• مَعبدٌ ، اليَقْطينى

Maabed el Yaqtieni; Singer

(القرن الثانى هـ) D. about 188 H. = 804

ويُسمّى : معبَد الصغير ، وهو من مولّدى المدينة ، خِلاسِىّ ، اشتراه بعضُ ولد علىّ بن يقطين ، وقد أخذ الغناءَ عن جماعةٍ من أهل المدينة ، ومن كبار المغنّين فى ذاك الوقت ، مثلُ إسحاقَ وابنِ جامعٍ وطبَقتهما ، ولم يكن فيما ذُكِر طيّب المسموع ، ولم يخدُم أحداً من الخُلَفاء إلاّ الرّشيد ، ومات فى أيّامه ، وكان منقطِعًا إلى البرامكة .

ومن أصواته [١] :

باحَ بالوَجْد قلبُكَ المُستَهامُ * وجرَتْ فى عِظامك الأسقامُ
يومَ لا يملك البُكاءَ أخُو الشَّو * قِ فيُشْفَىٰ ولا يُرَدُّ سَلاَمُ

الشِّعر مجهولٌ قائله ، والغناءُ فيه لمعبَد اليَقْطينىّ ، ثانى ثقيلٌ بالبنصر ، عن أحمد ابن المكّىّ .

* * *

---

(١) « الأغانى » ج ١٤/١١٤ – طبع دار الكتب المصرية .

• المُعتزّ باللّه – الخليفة

El Muotazu billah - Califhate.

٢٣٢ – ٢٥٥ هـ

٨٤٦ – ٨٦٩ م D. 869

المُعتزّ باللّه ، أبو عبد اللّه محمد بن المتوكّل بن المعتصم بن هارون الرّشيد ، وقد ذكَره الصُّولىّ فى أخباره أنه غنّى فى (١) :

لعَمْرِى لقد أصحرَتْ خَيْلُنا * بأكناف دجْلةَ للمُصْعَبِ

فمَن يكُ منا يَبِتْ آمِنًا * ومَن يَكُ من غيرنا يهرُبِ

الشِّعر لعدِىّ بن الرقّاع العاملىّ ، والغِناءُ للمُعتَزّ ، ولحنُه خفيفُ رمَل .

وهذه الأبيات لعدِىٍّ يقولها فى الوقعة التى كانت بين عبد الملك بن مَرْوان وبين المُصعَب بن الزُّبير ، بطسّوج مَسْكِن(٢) ، فقُتِل فيها مُصعَب بقريةٍ من مسكِن ، يقال لها : « دَيْر الجاثيلق » ، وذكرته الشعراءُ ، فى هذه الأبيات :

لعَمْرِى لقد أصحَرتْ خيلُنا * بأكناف دجْلةَ للمُصعَبِ

يهزّونَ كلَّ طويلِ القَنَا * ةِ لَدْنٍ ومُعتدِل الثّعْلب (٣)

فداؤكَ أُمّى وأبناؤها * وإن شئتَ زِدْتُ عليها أبِى

وما قُلْتُها رهبةً إنّما * يَحُلُّ العقابُ على المُذنِبِ

فمَن يكُ منا يَبِتْ آمِنًا * ومَن يكُ من غيرنا يهرُبِ

---

(١) « الأغانى » ج ٩/٣٠٥ – طبع دار الكتب المصرية .

(٢) « طسّوج مسكن » : قُرىً مسكِن – بالعراق ، ودير الجاثليق غربى دجلة قرب بغداد .

(٣) « الثعلب » : رأس الحربة .

قالَ أبو الفرج : حدّثنى الصّولىّ قال : حدثنا عبد اللّه بن المُعتَزّ ، قال : بُويع المُعتَزّ بالخلافة وله تسعُ عشرة سنَة كاملة ، فلمّا انقضت البَيْعة ، قال :

توحّدنى الرّحمنُ بالعِزّ والعُلاَ * فأصبحتُ فوق العَالمينَ أميرًا

فأضاف بُنانُ المُغنّى إليه بيتًا آخَر ، وجعل المُخاطبة عن نفسِه للمعتَزّ ، فقال :

توحّدَك الرّحمنُ بالعِزّ والعُلاَ * فأنتَ على كلّ الأنامِ أميرُ

تُقاتِل عنك التُّركُ والخُزْر كُلُّها * كأنّهم أُسْدٌ لهنّ زئيرُ

الغناءُ لبُنان وله فيه لحنان ، خفيف ثقيل ، وخفيف رمل .

* * *

• المُعتَضِد باللّه ، الخليفة — El Moutadid billah - Califhate.

٢٤٢ - ٢٨٩ هـ

٨٥٦ - ٩٠٢ م — D. 902

المُعتضد باللّه ، أبو العبّاس أحمد بن الموفّق طلحة بن المُتوكّل بن المعتصم ابن هارون الرشيد ، كان أكثر الخُلفاء ، بعد الواثق ، دِرايةً بصِناعة الغناء ، وكان جيد المذَهب وله ألحانٌ نادرة (١) .

قال أبو الفَرَج الأصفهانى ، بإسنادِه الخبرَ إلى عُبَيد اللّه بن عبد اللّه بن طاهرٍ : إنّ المُعتضِد بعَث إليه ، لمّا غنّت جاريتُه شاجِي لحنَه الذى يجمع النغم العشر ، يسألُهُ أمرَ تلك النّغم ، قال : ولم يزَل يُراسِلُنى ، مع عبد اللّه بن أحمد بن حمدونٍ ،

---

(١) « الأغانى » ج ٤١/١٠ - طبع دار الكتب المصرية - أخبار المعتضد .

فى أمر النّغم العَشْر [1] ، ويسألنى عنها وأشرحها له حتى فهِمَها جيّداً ، وجمَعها فى صوتٍ صنعَهُ فى شعر دُرَيد بن الصِّمَّة القُشَيْرىّ :

يا لَيْتَنى فيها جَذَعْ * أخُبُّ فيها وأضَعْ
أَقُودُ وَطْفاءَ الزَّمَعْ * كأنّها شاةٌ صَدَعْ

ولحنُه ثقيلٌ أوّل ، يجمع النّغم العشر - قال : وهو لعَمْرِى من جيّد الصّنعة ونادِرِها .

وقد صنع المُعتضِدُ ألحانًا فى عدّة أشعارٍ تغنّى فيها الفُحول من قُدماء المُغنّين والمُحدثين ، وعارَضَهم بصنعته فأحسَن وشاكلَ ولم يعجَزْ بشىءٍ يُعتَذر منه ، فمن ذلك أنه صنع ألحانًا من الثقيل الأوّل ، فى شعرٍ يصِفُ القَطاة [2] :

أمّا القَطاةُ فإنّى سوفَ أنعتُها * نعتًا يوافِق منها بعضَ ما فيها
سكّاءُ مخطُوطة فى رِيشها طرَقٌ * صُهْبٌ قوادِمُها كُدْرٌ خوافيها

فكان فى نهاية الجَوْدة ، قال أبو الفرج : سمعتُ إبراهيمَ بن القاسم بن زُرزور يغنيه فكان من أحسَن ما صيغَ فى هذا الصّوت ، على كثرة الصّنعة فيه واشتراك القُدماءِ والمُحدثين فى صنعتهِ ، مثلُ معبَد ، ومالك ، ونشيط ، وابن مُحرز وسنان ، وعُمَر الوادىّ ، وابن جامع ، وإبراهيمَ الموصلىّ وابنهِ إسحاقَ ، ثم عَلويّة ، قال : وأظرَفُ من ذلك أن المُعتضد صنَع فى :

---

(١) « النغم العشر » : هى النّغمات الثمان الأساسيّة ، إذا عارضَتها فى الغِناء نغمتانِ فرعيّتان خِلال دائرة مقام اللّحن الواحد بعينه - انظر : « النغم العشر » .

(٢) وصفُ القطاة شعر تساجَل فيه بعض الشُّعراء ، وغنّى فيه كثيرٌ من المُغنّين ، رغم اختلاف القول ، والمختار منه لحنٌ لمعبد المغنّى ، خفيف ثقيل أوّل - انظر : (الأغانى ج ٢٥٨/٨) .

تشكّى الكُمَيتُ الجَرْىَ لمّا جَهَدْتُه[1] * وبيّـنَ لو يَسْطيعُ أن يتكلَّمَـا

لحنًا من الثقيل الأوّل بالوسطى ، وكان ابنُ سُريج غنّاهُ قبلاً فى الثقيل الثانى ، فكان أحد الأصوات الثلاثة المختارة من الغنـاءِ كلّه ، ومع ذلك فما قصّرَ ولا عجَزَ عن بلوغ الغاية .

قال : ومن نادر صنعته فى الثقيل الأوّل لحنُه فى :

أناةً فإن لم تُغْنِ عقّبْ بعدها * وعيدًا فإنْ لم يُغْنِ أغنَتْ عَزائمُه

الشعر لإبراهيم بن العبّاس .

قال أبو الفرج فى هذا أنه ، قولٌ كتَبهُ إبراهيم بن العبّاس الصُّولىّ فى رسالةٍ عن المُعتصم ، فقال فى فصلٍ منه : « ... وإنّ عند أمير المُؤمنين فى أمرِكَ أناةً ، فإن لم تُغْنِ عقِّبْ بعدها ، فإن لم يُغنِ أغنَتْ عزائمُه » ، فلمّا تأمّله رأى أنه شعر .

* * *

● المُعتمِد على اللّه – الخليفة Al Mootamed Ale Allah; Califhate

٢٢٨ – ٢٧٩ هـ

٨٤٣ – ٨٩٢ م D. 892.

المُعتمِدُ على اللّه ، أحمد بن المُتوكّل بن المُعتصم ، الخليفة العباسىّ ، ولى الخلافة سنة ٢٥٦هـ ، وكان من هُواة الأدب والشِّعر والغناء ، ذكرهُ أبو الفَرج الأصفهانىّ فى جُملة مَن غنّى من الخُلفاء ، نقلاً عن محمّد بن يحيَى الصُّولىّ ، قال :

(١) فى هذا الشّعر لحنٌ لابن سريج ، وهو أحد الأصوات الثلاثة المختارة من المائة ، ولحنُه ثقيل ثان ، بإطلاق الوتر فى مَجرى الوسطى ، عن إسحاق .

ذكر عبدُ اللَّه بن المُعتَزّ ، عن القاسم بن زُرزور ، أن المُعتمِد ألقَى عليه لحنًا صنعه فى هذا الشِّعر :

ليس الشفيعُ الذى يأتيكَ مؤتزرًا * مثلَ الشّفيعِ الذى يأتيكَ عُريانَا

قال أبو الفرج : هذه حكايةُ الصُّولىّ ، وفى غناءِ عريب لحنٌ فى هذا من جنس إيقاعه ، خفيف ثقيل ، ولا أعلم لمَن هو منهما على صحّةٍ ، إلاّ أنّ المشهورَ فى أيدِى النّاس أنه لعرِيب ، ولم أسمَعْ للمُعتمِدِ غناءً إلاّ من هذه الجهة .

* * *

● معزَفة Instrument - Free Strings.

المِعْزَفة ، والجمع : معازف ، تسميةٌ بالعربيّة تختصّ منذ القديم بالآلاتِ ذواتِ الأوتار المُطلَقة ، فى تَسْوياتها ، بأن يُجعَل لكلّ نغمةٍ أساسيّة فى اللّحن وترٌ مُطلَق ، لكونها خلوٌ من الدّساتين التى ينقسم بها الوتر عند العَمل عليها ، فالعُودُ والقانون ، كلاهما من ذَواتِ الأوتار ، غير أنّ القانون من جنس المَعازِف ذوات الأوتار المُطلَقة ، والعُود من ذوات الدساتين التى تقسم بها الأوتار عند الزمِّ عليها بالأصابع .

وأقدم المَعازف الجنكُ ذو الأوتار ، والمُحدث منها كالسّنطِير ذى الأوتار من السّلك ، وكان الحارثُ بن بُسْخير ، فى الدّولة العباسيّة ، يغنّى بمعزفةٍ ، فرآها جماعةٌ مع غُلامِه يحملها لها ، فقال بعضُهم : هذه مِصْيدةُ فأر ، وقال آخرون : لا بل هى مِعزفةُ الحارثِ بن بُسخَيْر ، فأقسم ألاّ يُغنّى بمعزفةٍ (١) .

---

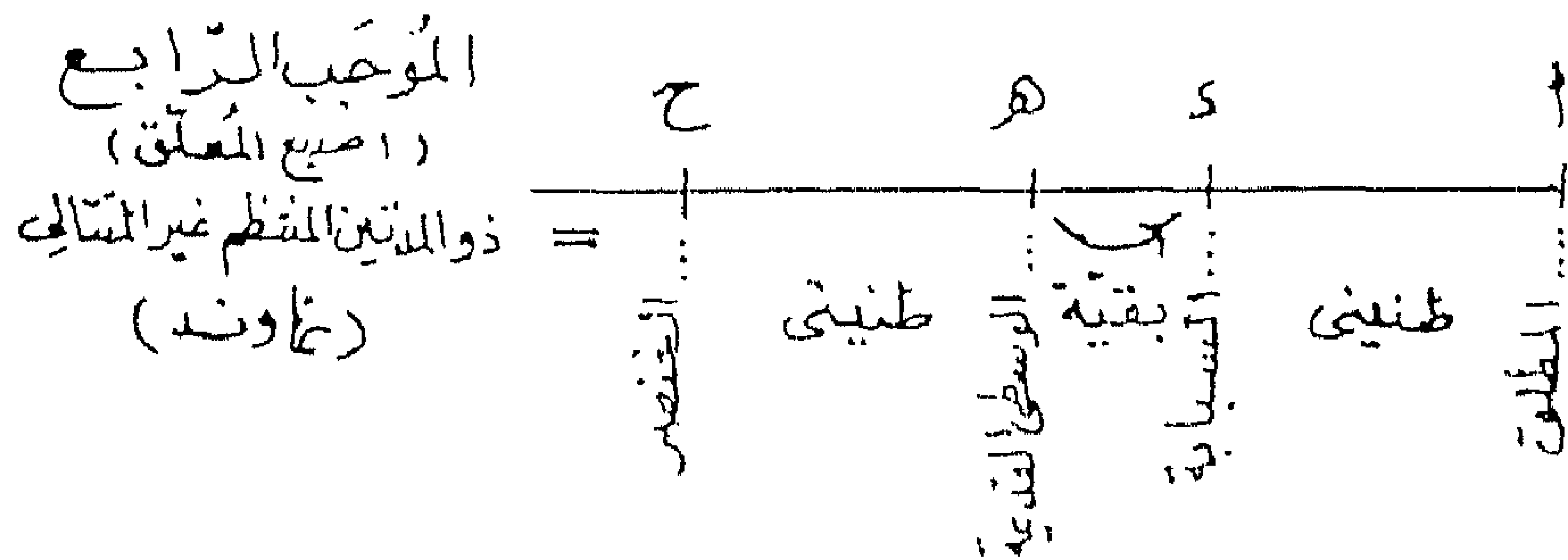
(١) وفى « مفاتيح العُلوم » – للخوارزمىّ : « المعزفة آلة ذات أوتارٍ ، لأهل العراق » – ولعلّه هُنا يعنِى « السنطير » فأنهم يستعملونه ، فى التخت العِراقىّ ، الذى يسمّونه : « چالغى » .

وآلة « البيانو Piano » الحديث ، هى أيضًا من جنس المَعازِف ، على الرّغم من هيكلها الخارجيّ ، فهى من الدّاخل هيئة المعزفة ، أوتارها من النّحاس والصّلب ، ولكلّ نغمةٍ وترٌ مُطلق .

* * *

● المُعلّق – « تجنيس » Al Moallaq; Genus Phrase, = "Nehawand"

المُعلّق ، من اصطلاحات المتوسّطين فى تجنيس الألحان ، على الوجه الذى استنبطوه باسم « المواجب السّتّة » (١) ، ويسمّى أيضًا « إصبع المُعلّق » ، وهو المُوجب الرابع ، دالاّ على نغم الجنس المسمّى الآن اصطلاحًا (نهاوند Nehawand) وكانوا يميّزونه من دساتين العُود بالحروف (ا . د . هـ . ح) ، على هذا المثال :



* * *

---

(١) انظر : « تجنيسات الألحان » – وانظر : (نهاوند) – جنس .

• المُعَلّى بنُ طَرِيف — Al Moaalla ibn Tarief; Poet & - Singer.

(القرن الثانى هـ) — 2nd Cent. Hij.

هو المُعلّىٰ بن طريف ، الشاعر المُغنّى ، مَوْلَى المهدِىّ ، وكان المُعلّىٰ مع أخيه ليثٍ مَمْلوكَيْن ، من مُوَلَّدى الكوفة ، لرجلٍ من أهلها ، فاشتراهُما علىٌّ بن سُلَيمان وأهداهما إلى المَنْصور ، فوَهبهُمَا المنصورُ إلى المهدِىّ فأعتَقهما .

وذكر ابنُ خُرداذْبة أنّ نهرَ المُعلّىٰ ، ورَبَضَ المُعَلّىٰ ، منسوبٌ إلى المُعلَّىٰ وكان شاعراً ضاربًا طيّبَ الصّوت حسَنَ الأداء صالحَ الصّنعة ، أخذ الغناءَ عن إبراهيمَ ، وابنِ جامع ، وحكم الوادِى [1] .

وعلىٌّ بنُ سُليمان ، هو الذى أهدى المُعلّى وأخاه لَيْثًا إلى المهدىّ ، وهو الذى يقول فيه أبو دُلامة بنُ الجَوْن الأسَدِىّ ، وكان خرَج مع المهدِىّ إلى الصّيد ، فسنَح لَهما ظبىٌ وأرسلت الكلابُ وراءَه ، فرَمَيا بسهمَيْن ، فأصاب المهدِىُّ الظّبىَ وأصاب على أحَد الكلاب فقتله ، فقال أبو دُلامة :

قد رمَى المهدىُّ ظبيًا * شَكَّ بالسَّهْمِ فؤادَهْ
وعلىُّ بن سُلَيْمَا * نَ رَمَى كلبًا فصادَهْ
فهنيئًا لهما كُـ * ـلُّ امْرِئٍ يأكل زادَهْ

وللمُعلّى بن طريفٍ صوتٌ من المائة المختارة فى شعره :

---

(١) « الأغانى » ج ٦/٢٣٨ – طبع دار الكتب المصرية .

يا صاحِ إنّي قد حَجَجْتُ * وزُرْتُ بيتَ المقدسِ
وأتيتُ لُدّاً (١) عامداً * في عيد مَاريا سَرْجِسِ (٢)
فرأيتُ فيه نِسْوَةً * مثلَ الظِّباءِ الكُنَّسِ

الشعرُ والغناءُ للمُعلّىٰ بن طريف ، مَولَى المهديّ ، ولحنُه المُختار خفيف رمَلٍ بالبنصر .

* * *

● مُعمّر بن قطامِى المُغَنّى Moammer ibn Qatami; "Singer"

(القرن الخامس هـ) 5th. Cen. Hij.

مُعمَّر بن قَطاميّ بن خالد الدِّمَشْقيّ المغنّي ، ذكَرهُ ابن فضل اللّه العُمَرىّ ، في كتابه : « مسالك الأبصار » (٣) ، نقلاً عمّا أضافه ابنُ ناقيا النّحوىّ ، فيما اختَصرهُ (٤) من كتاب (الأغانى) لأبى الفرج ، حتى أواخرِ القرن الخامس للهجرة ، قال :

« ... كان بدمشق من أطرَب شحاريرها وأطيَب على مَجارى تلك المياه من أصوات خريرها ، أقام طولَ عُمره يؤخَذ منه الغناءُ وتأليفُ ضُروبه وتصنيفُ غريبه ، وإتقانُه على حُسْن ترتيبه ، فكان لا يثبُت سامِعهُ ، ولا يُماثَل به معبَدٌ ولا أبو الفَرجِ وما حَواهُ جامِعُه ، ومن أصواته (٥) :

---

(١) « لدّ » اسم مدينة « اللدّ » بفلسطين .

(٢) « ماريا سرجس » : يريد عيد (مارى چرجيوس) عند الأقباط الأرثوذكس .

(٣) « مسالك الأبصار » – مخطوط أيا صوفيا ج ٢٦٧/٦

(٤) « مختصَر الأغانى » – لابن ناقيا النحوىّ – المتوفى سنة ٤٨٥هـ .

(٥) الشّعر فى هذا الصّوتِ ، كما فى الأصل ، كلّ بيتٍ فى شطرٍ واحد .

يا راحلاً جعل الفرا * قَ لبُعده سببَ التّلاقِ
قد كان ساءَ فضمَّني * ضمَّ المُودِّع للفراقِ
قد كان صَدّ فحين وا * صَلَني على غير اتِّفاقِ
عانَقْتُه وبكيتُ من * جزَعِي لِما بَعد العِناقِ

الشِّعرُ لأبي القاسم المُطرّز ، والغِناءُ فيه من المُطلَق في الرَّمَل (١) .

ومن أصواته :

مريضُ الجُفون بلا عِلّةٍ * ومُكتحِلُ الطَّرفِ لِم يُكتَحَلْ
شكا حُسْنُه قُبْحَ أفعالهِ * فأثَّر في خَدّيه الخَجَلْ
أقِلِّي المُلامَ ولا تَعذُلِي * ففي ذا الغَزالِ يطِيبُ الغَزلْ

الشِّعرُ لنُصَير بن أحمد الأزدِيّ ، والغِناءُ فيه رمَل (٢) .

وكذلك صوته :

وخبَّرني عن مجلسٍ كنتَ زَيْنهُ * رسولٌ أمينٌ والنّساءُ شُهودُ
فقلتُ لها كِرِّي الحديث الذي مَضىٰ * وذِكْرُكِ من بين الحديث أُرِيدُ

في شعر العبّاس بن الأحنف ، والغناء فيه خفيفُ رمَلٍ مَزْمُوم (٣) .

---

(١) قوله : « مطلق في الرَّمل » يعني : أن لحنَه في إيقاع الرمَل ونغمه بإطلاق الوتر في مجرى البنصر ، أو الوسطىٰ ، على مذهب إسحاق الموصليّ .

(٢) في الأصل : « في رابع الرَّمَل ... » ، والمُراد أنه رمَل ، وهي الطريقة الرابعة ، على مذهب المتوسّطين .

(٣) « الرَّمَل المزموم » : يعني أن لحنَه مَزْمومٌ بالسبّابة ، وضرب إيقاعه رمَل .

قال ابنُ ناقيا : وفى هذا المَذْهب :

وكنتُ وأيّامُ المَزارِ رَخِيّةٌ * عليَّ ورَخْصُ الوُدِّ لِى فيك مطمَعُ
أغرُّ فلا أُعطِى الهوىٰ فيك حَقَّهُ * من الشُّكْرِ والمُعطِى مع الحقِّ يمنَعُ
فلمّا استَردّ الدّهرُ منّى عطَارَهُ * وكادَتْ شعابٌ من هَواىَ تَقطَّعُ
قعدتُ مع الهِجْران أبكِى على الهَوىٰ * وأسألُهُ عن فائتٍ كيفَ يُرجَعُ

* * *

• مَعْمَعَة (الزّامرة) Maamaaah; Lady - Piper.

(القرن الثالث هـ) 3rd. Cen. Hij.

جارية من المُغنّيات الزّامرات ، القلائلَ فى الدّولة العبّاسيّة ، كانت لإبراهيم ابن المهدىّ ، تُصاحِب بالمزمارِ شارِيةَ فى غنائها .

قال أبو الفرج الأصفهانىّ (١) : حدّثنى أحمدُ بن جعفر ، جَحْظة ، قال : حدّثنى هِبةُ اللّه بن إبراهيم بن المهدىّ قال : قلتُ للمُعتصِم : كانت لأبى أشياءَ لم يكن لأحدٍ مثلُها ، فقال : وما هى ؟ قلت : شارِيةُ (٢) وزامرتُها مَعْمعة ، قال : أمّا شارِيةُ فعندنا ، فما فعلَتْ الزّامرة ؟

قلت : ماتَتْ !

* * *

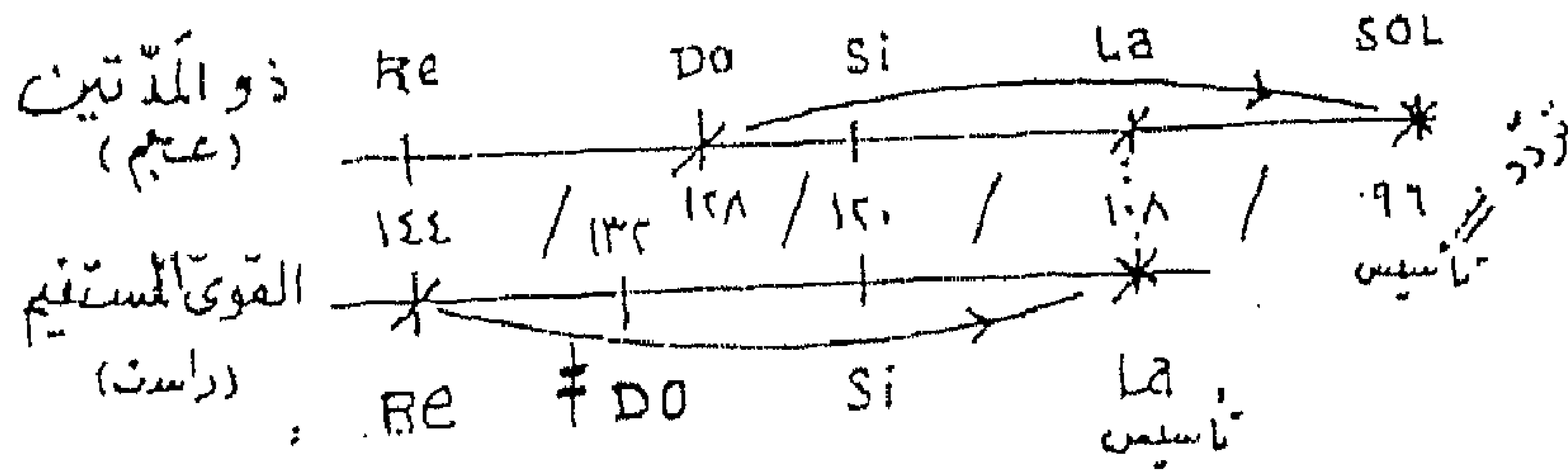
(١) « الأغانى » ج ١٠/١٤١ – طبع دار الكتب المصرية .

(٢) انظر : « شارية » .

● معيار صوتى Diapason; Concert Pitch.

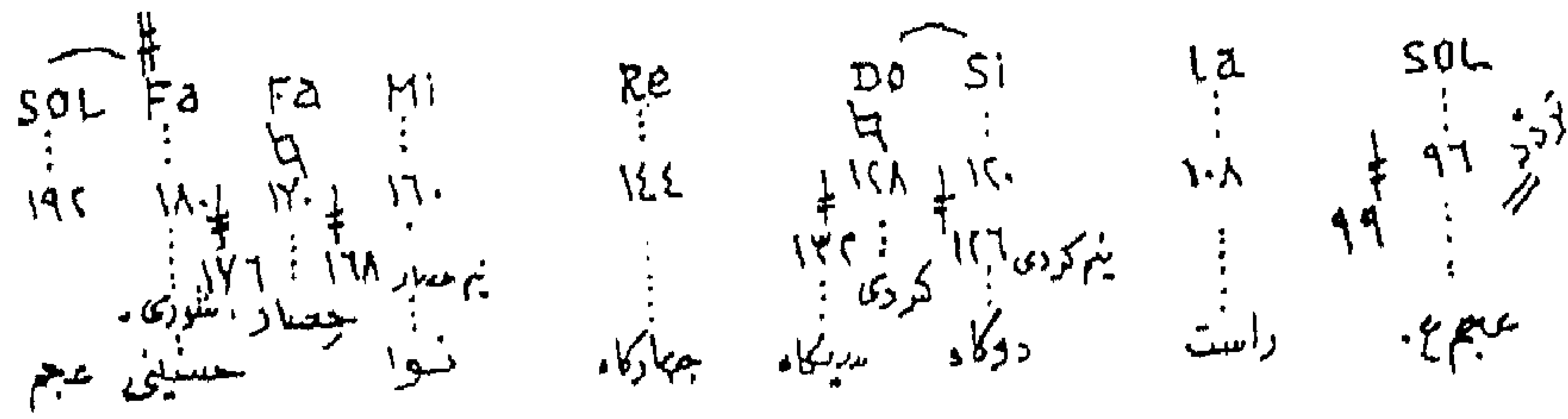
المعيارُ الصّوتى ، يعنِى المقدارَ الدالّ على نغمةٍ بعَيْنها ، تُجعل قياسًا لمقادير النّغم التى تخرجُ فيما على جانبَيْها فى جمعٍ بذِى الكُلّ فى المنطقة الوسطى بين الحادّة والثّقيلة ، وذلك المقدارُ إنما يتمثّل فى مُعَدّل ترددِ الوتَر المُحدِث لتلك النّغمة فى طبقاتِ ذلك الجمع .

فأمّا النّغمةُ فى ذاتها ، فهى نغمةُ الطّرَف الأحَدّ لبُعدِ الانفصال بالحدّين (٩/٨) لبُعدِ ما بين تأسيس الجنسِ ذى المدتين ، المُسمَّى اصطلاحًا (عجم) ، على الأساس « صول Sol » ، وتأسيس الجنس القوىّ المُستقيم المُسمّى اصطلاحًا (راست) ، على الأساس « لا La » :



وعلى وهذا القياس جُعلت نغمة « لا La » فى جميع طبقاتّها هى المعيار الذى يُقاس عليه بقيّةُ مقادير النّغم ، تبعًا لنسبِها وأعدادِها فى مُتواليات الجماعات اللّحنيّة ، فرضًا أو بالحقِيقة ، وبوجهٍ عامّ فإنّ مقادير النّغم هى بأعيانها مُضاعَفاتُ أعداد حُدودِ نسبها بالحِساب على ذلك الفَرْض بعَيْنه .

فإذا كان أثقَل النّغم الأساسيّة نغمة « صول Sol » ، فإن النّغم جميعًا ممّا تليها حِدّةً ، على الوجه الأكثر استعمالاً فى الموسيقَى العربيّة ، إنّما تخرجُ على هذا القياس من مضاعفات حدود نسبها ، على هذا الترتيب :



وممّا تقدّم يستبينُ أنّ الفرقَ واضحٌ فيما بين المبادئِ الأساسيّة فى المُوسيقَى التى تُستَعمل فيها نغم ذينك الجنسَيْن جميعًا ، وبين ما هو مُستعمل فى الموسيقى الأُوروبيّة بالاقتِصار على نغمِ الصِّنف الأوّل منهما .

وهذا الصِّنف الذى استُعمِل فى أُوروبا ، نقلاً عن المَشارِقة ، إنّما استُعمِل دونَ نظرٍ إلى ماهيّة الألحان فى ذواتِها ، من حيث أنها من بادئِ الأمرِ مقرونةٌ بالنّطق بالأقاويل ذات المعانِي ، بل أخَذُوها بطريقةٍ غير لائقة فقَسمُوا كلّ واحدٍ من الأبعادِ الطنينيّة إلى أنصافٍ بالقوّة على التشابُه فى النِّسَب فخرجوا عمّا هو منَ المبدأ طبيعىٌّ للإنسان ، فاضطربَتْ مقاديرُ النّغم فصارت غيرَ صالحةٍ للألحانِ الطبيعيّة ، تُؤخذ كيفما اتّفق فى قِسمتها وتأليفِها دون رَوابطَ علميّةٍ تتعلّق بحساب المُتواليات الصَّوتيّة ، وإنّما هى تجنَحُ نحوَ تراكيبَ غريبة دونَ رابطٍ إلاّ فى مُخيّلة مؤلّفها .

ولذلك عندما أرادُوا تحديد العددِ الدالّ على نغمة « لا La » ظلّوا منذُ القرن السَّابع عشر إلى مُنتصَف القَرْن العشرين ، واستقرُّوا مع ذلك على خطأ فى تقسيمِ ذِى الكُلّ بقوّة الجَذْر الثانى عشَر أبعاداً متشابهةً يكرّر بعضُها الاخَر .

وفى كتاب (العِلْم والموسيقى Science and Music) تأليف سِرْ جميس جون Sir James Jeans – كامبردچ Cambridge – فى هذا الموضوع بعينه قال :

« ... وفى ألمانيا سنة ١٧١٣م ، كان الأُرغن الكبير فى : كاتدرائية ستراسبُورج ، فيه نغمة (La) بحيال ٣٩٣,٠٠ ذبذبة [١] ، بعد أن كانت قبل ذلك فى هامبورج ، سنة ١٦٨٨م ، بإزاء ٤٨٩,٠٠ ذبذبة [٢] ، وهو أعلىٰ بمقدار أربعة أنصاف .

وفى ألمانيا الشمالية سنة ١٦١٩م ، كانت (La) = ٥٦٧ ذبذبة [٣] ، وهذه تزيد بمقدار ستّة أنصاف الطّنيني ، أعلىٰ من أرغن ستراسبُورج .

وفى إنجلترا ، كان أرغنُ الأب سميث ، فى « ترنتى كُولج – Trinty College » سنة ١٧٥٩م ، فيه نغمة (La) = ٣٩٥ ذبذبة ، بينما كان أرغن برهاردت سميدث ، فى كاتدرائية درهام = ٤٧٤,١ ذبذبة ، أعلىٰ من أُرغن ترنتى بمقدار ثلاثة أنصاف .

وفى القرن التاسع عشر كانت نغمةُ (La) بين ٤١٥,٠٠ إلى ٤٣٠,٠ ذبذبة ، وظلّ هذا خِلال قرنٍ من الزّمان .

وفى سنة ١٨٧٩م ، كان أوركسترا الحكومةِ فى الحدائق ، فيه (La) تساوى ٤٥٠,٠٠ ذبذبة .

بينّما فى أمريكا ، كانت تُسمّى : Concert Pitch ، وكانَتْ أعلىٰ طبقةً ، وتساوى ٤٦١,٦ ذبذبة .

---

(١) والعدد (٣٩٣,٠٠) يبدو قريبًا من العدد الدالّ على نغمة « صول Sol » .

(٢) وهذا أيضًا أقرب إلى نغمة « Si » .

(٣) وهذا العدد يبدو قريبًا من نغمة « رى Re » .

وفى سنة ١٨٥٩م قررّت الحكومة الفرنسيّة (لا La) بمقدار ٤٣٥,٠٠ ذبذبة ، ولكن فى أمريكا كانت الأقرب هى بمعدّل ٤٤٠,٠٠ ذبذبة .

وأمّا فى إنجلترا كانت تعودُ إلى ٤٣٨,٩ بالنسبة إلى أنّ (دو Do) بمعدّلٍ يساوى ٥٢٢,٠٠ ذبذبة .

وفى سنة ١٩٣٩م استُعملتْ (لا La) بمقدار ٤٤٠,٠٠ فى المُؤتمر المُنعقِد فى لندن ..... » .

قال :

« .... وعلى هذا الفَرْض يبدو أوّل الأعداد بإزاءِ نغمة (دو Do) إنّما يكون بالعدد ٢٦١,٦ ، وضعفه ٥٢٣,٢ فيما بين حدّى النسبة الأصليّة (٢/١) .

والتقسيم المُتناسِب لذِى الكُلّ – Octave ، بقوّة الجَذْر الثانى عشَر للنسبة (٢/١) قد يكون حينئذٍ أساسُه العدد (١,٠٦) وهذا إنّما يُعطى النسبة (٢,٠١٢٢/١) وليس بالعدد الصحيح (٢/١) .

والعددُ الأقرب إلى الأُس الصّحيح إنما هو (١,٠٥٩٤٦) ، أى أن :

١,٠٥٩٤٦ $^{(١٢)}$ = ١,٩٩٩ = ٢,٠٠ تقريبًا [1] ..... » .

قال : « ..... فأمّا إذا أردنا أن ننظُرَ فيما هو طبيعىٌّ على قياس أنّ نغمة « دو Do » بمعدّل ٢٥٦ أو ٥١٢ ذبذبة ، فإنّا نستعمل الأعدادَ المتوالية :

---

(١) أو أن $\sqrt[١٢]{٢/١}$ = ١,٠٠ / ١,٠٥٩٤٦

A	La	٢٧	٥٤	١٠٨	٢١٥	٤٣١	٨٦١
	b #	٢٩	٥٧	١١٤	٢٢٨	٤٥٦	٩١٢
B	Si	٣٠	٦٠	١٢١	٢٤٢	٤٨٣	٩٦٧
C	DO	٣٢	٦٤	١٢٨	٢٥٦	٥١٢	١٠٢٤
	b #	٣٤	٦٨	١٣٦	٢٧١	٥٤٢	١٠٨٥
d	Re	٣٦	٧٢	١٤٤	٢٨٧	٥٧٥	١١٤٩
	b #	٣٨	٧٦	١٥٢	٣٠٤	٦٠٩	١٢١٨
E	Mi	٤٠	٨١	١٦١	٣٢٣	٦٤٥	١٢٩٠
	Fa	٤٣	٨٥	١٧١	٣٤٢	٦٨٣	١٣٦٧
F	#	٤٥	٩١	١٨١	٣٦٢	٧٢٤	١٤٤٨
G	SOL	٤٨	٩٦	١٩٢	٣٨٤	٧٦٧	١٥٣٤
	b #	٥١	١٠٢	٢٠٣	٤٠٦	٨١٣	١٦٢٥
A	La	٥٤	١٠٨	٢١٥	٤٣١	٨٦١	١٧٢٢

ثم أوضح المؤلّف أن الاتـفـاق الكبير (دو . مى . صـول) لا يبدو صحيحًا تمامًا إلاّ على الترتيب الطبيعىّ (١) ..... » .

---

(١) وهذا الترتيب الطبيعىّ فى اتّفاق المُتوالية بالنغمات (دو . مى . صول) ، إنما يخرج على أطراف المتوالية العددية بنسبة الحدود : (٤/٥/٦) .

ذلك ما أوضحه المؤلّف فى كتابه ، ورغم التّجاوزات فى الجدول الذى أتى به ، إلاّ أنه أراد أن يبيِّن وجهَ الخطأ فى التقسيم المُتناسِب بالقوّة ، غير أنه لم يزِدْ .

وقد ظهر فيما تقدّم أنّ القانونَ الفرنسىّ يحدّد المعيارَ الصّوتى (لا La) بمعدّل ٤٣٥,٠٠ ذبذبة ، أى أنه من مضاعفات العدد (٥٤,٣٧٥) .

وأن القانون الإنجليزىّ والألمانىّ يحدّده بإزاءِ هذه النغمة بمعدّل ٤٤٠,٠٠ ذبذبة ، أى أنه من مُضاعفاتِ العدد (٥٥,٠٠) ، وكِلا هذين غير صحيح .

بل إنّما الطبيعىّ أنّ هذه النّغمة تُؤخَذ من مُضاعَفات العدد (٢٧) بقوّة ذِى الكُلّ ، على هذا الترتيب :

٥٤ / ١٠٨ / ٢١٦ / ٤٣٢ ......

وقد أوضحنا نحنُ فى سُلّم الموسيقَى العربيّة مقاديرَ النّغم ومُتوالياتها ، وكلٌّ منها عددٌ صحيح ، وأنه ليس فى طبيعة الأجسامِ التى تسمع منها النّغم عن طريق تُردّداتها ، ما هو جزءٌ من ذبذبة ، ولا يصلُح مثلُ هذا لأن يكون مُعدّلَ تردّد وترٍ مُهتَزّ ، لأن المُعدّلات إنما تُقاس على ذبذباتٍ تامّة على أثقَل طبقةٍ تسمع منها النّغمة .

* * *

• المُفتاح Key - Note; Index.

اصطلاح قديم كان يُطلَق على نغمة سبابة المَثْنى فى أوتار العُود الرُّباعى القديم ، حيث كانت الألحان وأجناسُها تؤسّس على نغمِ المطلقات والسبّابات والوُسطى والبنصر ، فيبقَى دستانُ السبّابةُ مشتركًا فى نغم الألحانُ دُونَ الوسطى والبنصَر ، ودونَ أن تُسمعَ نغمٌ فيما بين المُطلّقاتِ ودستانِ السبّابة .

فنغمةُ سبّابة وترِ المَثْنىٰ هى بالقوّةِ صياحُ مُطلَق وتَر (البَمّ) فى العُود ذى الأربعةِ الأوتار ، على تمديد نغمة « لا La » ، فإذا أضيف إلى العُود وتر خامسٌ طرَفًا أثقَلَ ، كان مُطلقُ المَثْنىٰ صياحًا بالقوّة لنغمة مُطلق (البَمّ) على تمديد نغمة (صول Sol) ، وهذه أصلُ التّسوية فى أوتارِ العُود القديم [1] ، على هذا الأساس .

* * *

• مفتاح المُدرّج = (دالّة المُدرّج)

اصطلاحٌ مُحدَث ضعيف ، يُراد به تبيين النّغمة الدالّة على جنس اللّحن فى المُدرّجات الصوتيّة المُعدّة لتدوين الألحان [2] .

* * *

• المُفرد (جنس) Single - Genus.

المُفرَد ، أى المَجزوء على انفراد ، اسمٌ وصفة للجنس ذِى الأربعة النّغم ، الذى لا يستوفِى مدَى نسبة الرّابعة التامّة ، بالحدين (٣/٤) ، أو ما يقوم مقامَها ، فينقُص إمّا ببُعدِ إرخاءٍ ، وإما بمقدار بُعد بقيّة ، فهو على هذا الوجه صِنفان ، مُفردٌ أوسَطُ ، أو أصغر [3] ، وفى كليهما لا يجوز أن يقعَ بعدُ البقيّة وسَطًا بين البُعدين الآخَريْن .

* * *

---

(١) انظر : (عُود) .

(٢) انظر : (دالّة المُدرّج) .

(٣) انظر : (الأجناس اللّينة المُفردة) - (جنس) .

• المُفصّل الأوّل — Unity time - by Rest; Rhythm

اسمٌ يُحيط بأصنافِ الإيقاعات ذاتِ الزّمان الواحِد ، نقرةٌ ، ثم فاصلتها مثلُ ونِصف أو ضعف زمانِ النقرة بين الأولى والفاصِلة ، وأشهرُ الإيقاعاتِ فى هذا الجنس من الإيقاع ، هو ما كان العرَب يسمُّونه (خفيف الرّمَل [1]) .

* * *

• المُفصّل الثانى — Double Time; - by Rest; Rhythm

اسمٌ عامّ فى رتبة أجناس أصول الإيقاعاتِ الثلاثية الحركاتِ ذات الزمانين ، المُتساوِى منهما أو المُتفاضِل [2] ، وجميعُها نقرتانِ مُتواليتان ، متساويتان فى الزّمان أو مختلفتان ، يليهما فاصلةُ الدّور مُساويةً مجموعَ الزّمانين بين الأُولى والثانية ، ثم بين هذه وبين الثالثة ، التى هى فاصلِة الإيقاع .

* * *

(١) انظر : (خفيف الرمل) .

(٢) انظر : (المتساوِى الثلاثى) – وانظر : (المُتفاضِل الثلاثى) ، وانظُر الإيقاعات الدالّة على هذين الصّنفين .

• المُفضّل بنُ سَلْمةَ ، النحويّ El Mofaddul ibn Salmata - Nahwi; Grammarian.

.... ت ٢٩٠ هـ
= ٩٠٣ م D. 903

أبو طالب المُفضّل بن سَلْمةَ بن عاصم ، النحوِيّ اللُّغَوىّ ، العالِم ، صاحبُ كتاب (ضِياءِ القلوب فى مَعانى القرآن) ، وله أيضًا كتاب (الفاخِر فيما يلحنُ فيه العامّة) (١) .

وله فى الموسيقىٰ كتاب (العُود والمَلاهى) ، وهو كتابٌ (المَلاهى وأسمائها ، من قِبل الموسيقى) (٢) – ويشتمِل على ذِكر آلةِالعُود وبعضِ آلات اللّهو القديمة .

* * *

• مقام اللحن Mode - Tune; Melodie Style.

المَقام ، فى الموسِيقىٰ ، يعنِى الوضع اللائق فى أُسلوب الانتقال على الجماعة من النّغم التى تؤلّف تأليفًا محدودًا ، مُعدًا لأن يُستَمدّ منها هيئةٌ لحنيّة تتميّز فى المَذهب والتوسُّط والتسليم ، بقدرِ ما فى تأليف تلك النّغم وانتقالاتها بالكميّة والكيفيّة ، بمنزلة ما عليه بيتٌ من الشعر يؤلّف من كلمات ذات مَعانٍ على تفاعيلَ محدودة ، فيبدُو له عروضٌ وضرب وهيئة فى النّطق تبعًا لمعانِىَ الأقاويل .

---

(١) انظر : (الفهرست) لابن النديم .

(٢) نسخة وحيدة مصوّرة بخطّ ياقوت المستَعصِمىّ الخطاط – رقم ٥٣٢ فنون جميلة ، بدار الكتب المصرية .

ثم تحقيقه سنة ١٩٨٤ ، بملحقٍ له من جنسِه ، من كتاب (مُروج الذهب) للمسعودىّ – طبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب .

ومن هنا ينشأ الفرق بين الشِّعر المَسرُود قولاً مجرّداً على مَجرى العادةِ ، وبين الغِناء فيه قولاً ملحوناً فى أجناس من النّغم مختلفةِ الطّبقات والتّمديدات على أزمنة الإيقاع ، فإنّ هذا يُسمَع لحنُ القولِ فيه على أقصى ما يجوزُ له من الزّخرفة والإبداع فى النّطق به ، فالجنسُ من النّغم ثم الجنسُ من الإيقاع ، كِلاهُما عنصرٌ فى اللّحن .

والعرَبُ قديماً كانوا يسمّون هيئةَ اللّحن : " « صوتًا » ، كأن يقال : (صوتٌ من الثقيل الأول بالوسطى فى مَجراها) ، وهذا أقدَمُ أصنافِ التجنيسات فى الألحان ، على مَذهب إسحاقَ بن إبراهيم الموصِلىّ ، المتوفى سنة ٢٣٥ هـ .

وفى القرن السابع للهجرة ، كانوا يُسمّون اللحنَ : « دَوْرًا » ، وتارةً يسمُّونه : « الشَّدّ (١) » ، بفرض أنّ كليهما هيئةٌ لحنيّةٌ فى المَسمُوع ، لها بدايةٌ ونهايةٌ وتوسُّطٌ بينهما ، فهو دائرةٌ من النّغم تتميّز بالإيقاع .

وأمّا لفظ « مقام » ، فأوّل ظُهوره فى القَرن التاسع للهجرة ، فى مؤلّفات اللاذقِىّ ، قال فى كتابه (الرّسالة الفتحيّة) (٢) :

« ..... والقدماءُ يسمّون الأدوارَ المشهورة : مقامَ ، وبُردةَ ، وشداً ، كتسميةِ المُتأخّرين بالأوّل تلك الجموعَ المُلائمة ..... » .

---

(١) وفى كتاب (الأدوار فى الموسيقى) - لصفىّ الدين الأدموىّ المتوفى سنة ٦٩٣ هـ - قوله : « ... وأهلُ هذه الصّناعة يسمّون الأدوارَ شدوداً ، ولكلّ دور أصل ، يُبنى عليه ، والأدوار عندهم اثنا عشر » .

والصّحيح فى تعريف « الشَدّ » : أنه أصلُ مَقام اللّحن ، أى النّغم التى ينتهى إليها وتتميّز بها شخصيّته فى المسموع ، وهو جنسُ الأصل فى مقام اللّحن .

(٢) مخطوط ، نسخة المكتبة الأحمديّة بحلب - رقم ١٢٠٦ - ص /٥٢

غير أنّهم كانوا يفرّقون بين ما هو مَقام ، وما هو تركيبٌ أو شُعبةٌ فيه ، ولكنّ بعض المُحَدثين الآن يطلقون على كلّ واحدةٍ من النّغم الأساسيّة السّبعة لفظَ « مقام » وهذا غيرُ صحيح ، لأن النّغمة ، ثم البُعدَ بين نغمتين منها ، جزءٌ في الجنسِ الذى ينتمي إليه مقام اللّحن ، من غير عكس .

وينقسمُ مقامُ اللّحن من أدناه إلى أقصاه إلى شُعبتَيْن فيه ، إحداهما الأثقَلُ طبقةً هى أصلُ المَقام ، والأخرىٰ الأحَدُّ طبقةً هى فرعُه الأعلىٰ ، غير أنه لـمّا كان مقامُ اللّحن هيئةً محدودةً له ، تتألّف من أجناسٍ تتوالى تباعًا إلى نغمة التأسيس فيه ، كان الأحرَىٰ فى تحليلهِ أن يُجعَل له بين أصلهِ وبين فرعهِ ، جنسُ حشوٍ بينهما ، حيث قد يختلف لحنانِ مُتشابهان فى الترتيب ومن فصيلة واحدة ، باختلاف جنس الحَشْو فى كليهما ، وكذلك تختلف المقاماتُ المركّبة فى تحليلها وفى هيئتها فى المَسمُوع تبعًا لِما هو حاصلٌ فى تأليف أجناسِها تباعًا على التّرتيب .

والبسائطُ من المقامات ، سواءً فى الجماعات المُتّصلة ، أو المنفصلة ، هى التى تؤلّف من جنسَى الأصل والفَرع ، ثم حشوٌ ملائمٌ بينهما ، دون أن يتخطّى الجمعُ تلك النّغَم الثمانية بين طرفَى الجمع بذِى الكُلّ .

والمركّبات كذلك ، هى التى لا يستقيم فيها نغمُ جنسِ الحَشْو من أصلِ المقام أو مع فرعهِ ، فيضطرّ المُؤدِّى إلى استعارة نغمةٍ من خارج الجمع يجتاز بها إلى أصل المقام ، أو إلى جنسِ الحَشْو نُزولاً فى سَيْر اللّحن ، أو كليهما معًا .

فإذا أُضيفت نغمةٌ عَرضيّةٌ واحدةٌ لضرورةِ اتّصال النّغم تباعًا فى أجناسٍ مُلائمة ، كانت عدّة النّغم ثمانية أصليّة ، وواحدة عَرضيّة ، وإذا اضطرّ المُؤدِّى إلى استعمالِ النّغمتين جميعًا ، للتأليف بين أجناس الجمع ، كانت عدّة النغم الأصلية فى مقام اللّحن ثمانية ، ثم نغمتان عَرضيّتان ، دون أن يتعدّى ذلك بُعدَ ذِى الكُلّ بين نغمتَى التأسيس وصياحِها بالقوّة .

وهذا إنّما يُفسّر قول إسحاق :

« ..... إنّ النّغمات عشرٌ [1] ، ليس فى العِيدان ولا المَزامير ولا الحَلْقِ ، ولا شىءٍ من الآلاتِ أكثَرَ منها » .

* * *

• مقَرونة — Maqrounaht; Double Flute.

لفظ اصطلاحِيّ يُطلق على المَزامير المُزاوَجه ، بفرض أنه مزمارٌ قُرِن به آخَرُ من جنسه فى هيئة مزمارٍ واحد مُزَاوج ، وفى العِراق يسمّونه « المُطبَق » [2] ، غير أنهم يكتبونها : « مُطبَج » .

* * *

• مقَلوب

المَقلوب لفظٌ قديم مهجُور الاستعمال ، لنغمة « الأوج » ، جاء ذِكرهُ فى بعض مخطوطات المتوسطين ، وهو أيضًا يعنِى اسمًا آخَر لها فيما كانوا يسمُّونه « هَفتكاه » ، يعنِى السّابعة فى الترتيب .

كما فى المخطوط المسمّى : « الشجرة ذات الأكمام » - رقم ١٥٣٥ - بالمتحف البريطانى [3] ، فكانوا يسمُّون نغمة « عراق » : المقلوب التحتِىّ ، كما يسمُّونه « الأوج » : فوق المقلوب .

* * *

(١) انظر : « النغم العشر » - كتاب (الموجز فى شرح مُصطلحاتِ الأغانى) .

(٢) انظر : مزمار مُزَاوج .

(٣) وانظر أيضًا رقم ١٣ (مكتبة تيمور) .

• مُلاحظ Mulahiz; Lutist

(القرن الثالث هـ) 3rd Cen. Hij.

مُلاحِظ الضّارب بالعُود ، تلميذُ زَلْزل ، وكلاهُما رأسٌ فى مُزَاوَلة هذه الآلة ، قال إسحاق : « إنّ للضُّرَّاب أصواتًا معروفة » .

وهو يعني بذلك أنّ الألحانَ المشهورة قديمًا كانت لهؤلاءِ فيها رياضةٌ على آلة العُود خاصةً ، بحيث يتنافَسُون فى أدائها ، فهى فى ذَواتِها مُقدّماتٌ لنظائرَ من جنسِ نغمِها على الإيقاع ، وقدودٌ على النّظم ، وتوشياتٌ للسّماع المُحكَم الأداء .

* * *

• مَلاحِظ ، المغنّية Malahiz; Lady Singer

(القرن الثالث هـ) 3rd Cen. Hij.

من الجوارى المُغنّيات المُحسنات ، فى الدّولة العباسيّة ، كانت تُؤدّى غناءَ المُتقدّمين وتجوّده على أحسَن ما يكون .

قال أبو الفرج الأصفهانيّ (١) :

حدّثنى عمّى قال : حدّثنا عبدُ اللّه بن أبى سَعد ، قال : حدثنى محمّدُ بن محمّد ابنِ مَرْوانَ ، قالَ : حدّثنى عبدُ اللّه بن العبّاس الربيعىّ قال :

اجتَمعنا يومًا فى منزلى ، ومعنا محمّدُ بن الحارث بن بُشْخير ، ودخَل إلينا إسحاقُ الموصلىّ ، وعندنا مَلاحِظُ تُغنّينا ، وقد قامت للصّلاة ، ودخل إسحاقُ وهى

---

(١) « الأغانى » ج ٣٩٧/٥ – طبع دار الكتب المصرية .

غائبة ، فقال : فيمَ كُنتم ، ومَن عندكم ؟ فأخبرناهُ بخبرِها ، فقال : لا تُعرِّفوها مَن أنا فيُخرِجُها التصنُّع لِي والتّحفُّظ منّي عن طَبْعها ، وندعُوها على هَواها حتى ننتفع بها ، وخرجَتْ إلينا وهى لا تعرفه ، وجلست كما كانت أوّلاً ، وابتدأت فغنَّت لحنَ فُلَيح ابن أبى العَوْراء ، فى إيقاع الرّمَل :

إنى تعلّقتُ ظبيًا شادنًا خرِقا عُلِّقتُه شِقوَةً منّى وما عَلِقَا

فطرب إسحاقُ وشربَ حتى والَى بين خمسة أقداح ، وهو يستعيدُها ، ثم أخذَ دواةً وكتب :

سأشرَبُ ما دامَتْ تُغنّي ملاحِظُ وإن كان لِي فى الشَّيْب من ذاكَ واعظُ
فأُقسِم ما غنّى غناءَكِ مُحسِنٌ مُجيدٌ ولم يَلفظْ كلَفْظكِ لافِظُ

* * *

● المُلوّنات الصوتيّة Inharmonics;Chromatic Notes.

الملوّن اصطِلاح قديم كانت تُوصَف به المُتتابعاتُ الصوتيّة ، متى رُتّب فيها الأبعادُ البقِيّات الصّغار مع نغم الأبعاد الوسطى إطلاقًا ، أو على قياس الأجناس اللحنيّة ، كما لو رُتّب فى الجنس أحدُ الأبعاد الوسطى ، وقُسم الباقى إلى بُعدَى بقيّة (١) ، أو أقلّ فيكون أصغرها أحدُ الأبعاد الإرخاءات .

وكذلك فى التعريف اليُونانىّ القديم ، كانوا يُعنَون بالملوّن من الأجناس ما هو كذلك ، أو يُرتّب فيه بُعدا بقيّة ، فيبقَى الثالثُ أعظَم نسبةً من مجموع البُعدين الأصغرين ، مما يعدّه العرَبُ خارجًا ، عمّا هو طبيعىّ فى الألحان .

---

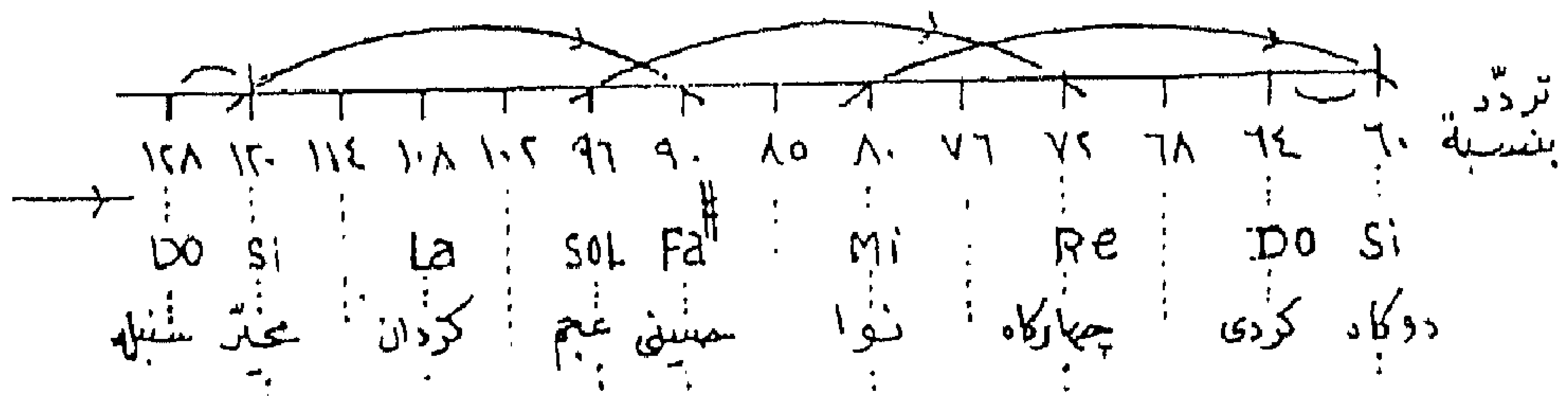
(١) انظر : « بقيّة » – وانظر : « جنس » .

والعرَب قديمًا كانوا يقسمُون الأجناسَ المُلوّنة إلى ثلاثة أصناف ، يعدُّونها جميعًا مُتنافرة النّغم ، أقلّها اتفاقًا يسمّونه : (الرّاسم) ، وأشدُّها يسمونه (الملوّن)، وما بينهما يُسمّونه (الناظم) ، غير أنّ أصحابَ الصّناعة العمليّة كانوا يعدّون ترتيب بُعدَى بقيّةٍ فى أصلِ جنسٍ ، سواءً كانا مُتّصلين أو منفصلين ، من الأصناف المتنافِرة المَمنُوعة فى الألحان ، من قِبل أنّ :

مجموعَ بقيّتين هو البُعد الطنينيّ ، فمتى فصلا بثلاثة نغمٍ بقِىَ الثالثُ بُعد ثالثة صغرىٰ ممّا لا يجوز أن يُجعَل هذا بمثابة بُعدٍ بين نغمتين ، بإزاء تلك الثلاثةِ التى تحدُث من مجموع بقيّتين ، سواءً على الاتصال أو على الانفصال بينهما .

وفى الموسيقَى الأوروبيّة المُحدَثة يستعملون المُلوّنات الحادثة كذلك على الإطلاق ، ولو تتابعَتْ فى سِلسلةٍ مُتّصلةٍ بنسبة بُعد البقيّة المقسُومِ على الجذر الثانى عشر لنسبة ذى الكُلّ بالحدّين (٢/١) ، وهو إجراءٌ غير مقبولٍ أصلاً فى تتابُعِ المُصوّتات اللحنيّة المقرونة بالأقاوِيل ذات المَعانى .

فأمّا إذا تتابعت فى ترتيبٍ متوالٍ بالعَدد ، على الاتّصال الطبيعيّ المُلائم ، فهى الأصَحّ على التّوالى ، ومنها تُستخرج الأجناسُ اللحنيّة ، وكلّ جنس منها يخرج منه نوعان آخران ، فالطبيعيُّ من الملوّنات المُتوالية على قياسِ بُعد البقيّة ، هو الذى يتوالَىٰ تِباعًا بالعدد ، كما لو أُخِذ على الأساس (سى Si) بتوالى الحدود :



ومع ذلك فالمصوِّتات المُتتابعة على هذا التّرتيب ، ليس العَملُ فيها أن تُسمع تباعًا ، وإنّما لكى يُؤلّف من أطرافِها المُؤتلِفة بالعدد نغمُ الأجناس اللحنيّة ، على الوجهِ المَعمُول به فى الموسيقَى العربيّة .

* * *

• المُلوّنات من الأجناس Chromatics Genus.

المُلوّنات صفةٌ كان القدماءُ يطلقونَها على الأجناس المسترخية ، بوجهٍ عام ، ممّا تبدو مُتناهِيةً فى اللّين ، فجعَلوها ثلاثة أصناف :

١ - (الرّاسمة) (١) :

وهى أرخاهَا ، ممّا لا يجوز استعمالُه فى الألحان ، وذلك متى فُصِل من ذى الأربعة بُعد ثالثة كبيرة أو وسطى ، فيبقى منه بُعدان أصغران ، كلٌّ منهما بُعدُ إرخاء ، ممّا لا يصحّ ترتيبه فى نغم الأجناس اللحنيّة أصلاً .

٢ - (النّاظمة) (٢) :

وهى أوسَطُ المُلوّنات فى الأجناسِ الرّخوة ، وذلك متى فُصِل من نسبة ذى الأربعة بُعد ثالثةٍ صغيرة ، ثم قُسِم الباقِى إلى بُعدَى بقيّة ، ممّا لا يجوز تأليفهما فى أصل جنسٍ واحد (٣) ، مُتّصلين ولا على الانفصال بينهما .

---

(١) انظر : الجدول رقم (٩) من كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابى ص/٩٣٥ فهو يُسمّيها أرخَى المُلوّنات .

(٢) والناظمة هنا ، كان المتوسّطون يجعلونها بإزاء أقوى المُلونات ، وهو خطأ ، كما الرّسالة الشّرقيّة لصفى الدين الأرموى المتوفى سنة ٦٩٣هـ .

وانظر الجدول رقم (٨) من كتاب (الموسيقى الكبير) ص/٩٢٩

(٣) وهذا ، من قبل أنّ النغم ، متى كانت على هذا الوجه ، لا تستقيم مع سابقتها ، ولا مع ما يلحقُها ، فى جنس من النغم مؤتلف الحدود .

٣ - (الملوّنة) [١] :

وهى أفضَلُ الأجناس الليِّنة إطلاقًا ، وذلك متى فُصل من ذى الأربعة بُعد ثانيةٍ زائدة ، أقصاها بالحدّين (٧/٦) ، ثم قُسم الباقى إلى بُعدى : مُجنّبٍ وبقيّة ، وذلك لأنّ الأعظَم فيه لا يزيد عن مجموع الأصغَرين بأكثر من بُعد إرخاءٍ .

وهذا الجنسُ إنما يُشتَرط فى استِعماله ألاّ يقعَ بعد البقيّة فيه وسطًا بين البُعدين الآخَرين ، وعلى هذا الوجه تخرج منه الثلاثة الأجناس المعروفة اصطِلاحًا بمسمّياتها ، وهى : (الحِصار - والحجازكار ، والحجاز) .

* * *

● المُلوّن — Chromatic, Softgenus

اصطلاحٌ قديم ، كان يُطلَق على ثالثِ أصناف الأجناس المُسترخِية ، ممّا يلِى (الراسِم والناظم) [٢] ، وهو الذى لا يزيد فيه أعظَمُ الأبعاد الثلاثة عن مجموع البُعدين الأصغَريْن بأكثر من بُعد « إرخاءٍ » ، حتى يكون التفاضُل بين مقادير النّغم مقبولٌ فى السّمع ، وهذا هو ما يُعرف اصطِلاحًا عند المُحدثين باسم الجنس التامّ الليِّن ، فيما كان القدماءُ يسمّونه الجنس المُلوّن [٣] .

* * *

---

(١) انظر : كتاب (الموسيقى الكبير) – ص/٩٢٣ – الجدول رقم (٧) .

(٢) انظر : (الملوّنات من الأجناس) .

(٣) انظر : كتاب (الموسيقى الكبير) – للفارابى ، ص ٩٢٣ الجدول رقم (٧) .

• مَلْوى العُود
Cheville

المَلْوىْ : واحدُ المَلاوِى ، وربّما أُطلِق اسمُ الواحد على الجمع ، فيقال : بيت المَلْوىْ ، وهى المُسمّاة فى آلات الموسيقىْ « المَفاتيح » ، التى تُربط بها الأوتار المُعلّقة على وجه الالة ، كالعُود والطُّنبور وما ماثَلهما ، ثم يُلوَى كلٌّ واحدٍ منها فيدور على نفسِه ، بحيث يمكن بها شدُّ الأوتار أو إرخاؤها بحسَب الحاجة .

وتسميتُها بالمَلاوِى أصَحُّ من إطلاق اسم « المَفاتيح » عليها ، قال أبو الفتح كشاجم :

دارت مَلاوِيه فيه واختلَفتْ (١) * مثل اختلافِ الكَفّين شُبّكَتا

* * *

• مُلَيْكة
Mulaykeht; Lady Singer

(العصر الجاهلي)

قَيْنة مغنّية ، من قِيان الجاهِليّة ، كانت لأُحيحَة بن الجلاّح الشّاعر ، وهى التى يقول فيها :

يشتاقُ قلبى إلى مُلَيكَة لو * أمسَتْ قريبًا ممّن يُطالِبُها

ما أحسَنَ الجِيدَ من مُليكَةَ واللَّبّاتِ إذ زانَها ترائبُها

وفيه صوتٌ مشهورٌ لابن سُرَيج ، رمَلٌ بالخِنصر فى مَجرى البنصر (٢) ، عن إسحاق .

* * *

(١) قوله : « واختلفت ..... » : اختلفت اتجاهاتها عند رُوسها التى يُمسك بها .

(٢) « الأغانى » ج ١٥/٣٠ – طبع دار الكتب المصريّة – وانظر أخبار أُحيحة بن الجلاّح .

• المُنتصِر باللّه
Montaser Billah; Caliphete

٢٢٢ - ٢٤٨ هـ
٨٣٧ - ٨٦٢ م
D. 862

الخليفة العبّاسيّ ، أبو جعفر محمّد بن المتوكّل (١) ، نُسب إليه أنه كان يصنع الألحان ، وهو أمير ، قال أبو الفرج الأصفهانيّ : حدّثني الصّوليّ عن محمّد بن يزيد المُهلّبي ، عن أبيه ، قال :

كان طبعُ المُنتصِر باللّه متخلّفًا في قول الشّعر ، وكان متقدّمًا في كلّ شيءٍ غيره ، فكان إذا قال شعرًا صنَع فيه وأمَر المُغنّين بإظهاره ، وكان حسَن العلم بالغناءِ ، فلمّا ولِّى الخلافة قطعَ ذلك ، وأمرَ بسَتْر ما تقدّم منه ، ومن ذلك صنعتُه في شعره ، ثقيلُ أوّلُ مَزموم :

سُقيتُ كأسًا كشفَتْ * عن ناظريَّ الخُمُرا
فنشّطتني ولقد * كنتُ حزينًا خاثرا

وهو شعرٌ ضعيفٌ ركيك ، إلاّ أنه يُغنَّى فيه .

قال أحمد بن يزيد : وكان أبي يستجيد هذين البَيْتين من شعرِه في قوله :

متى ترفعُ الأيّام مَن قد وضَعْتَهُ * وينقادُ لِي دهرٌ عليَّ جَمُوحُ
أعلِّلُ نفسي بالرّجاءِ وإنّني * لأَغدُو على ما ساءَني وأرُوحُ

وله فيه غناءٌ في إيقاع الثقيل الثاني .

* * *

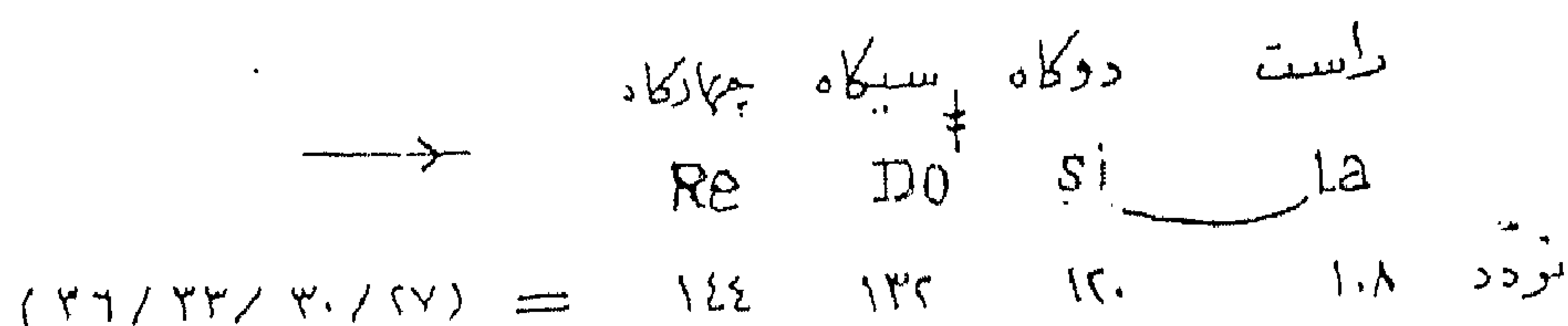
(١) « الأغاني » ج ٣٠١/٩ - طبع دار الكتب المصرية .

Methodical - Consecutive • **مُنتظِمٌ متتـال**

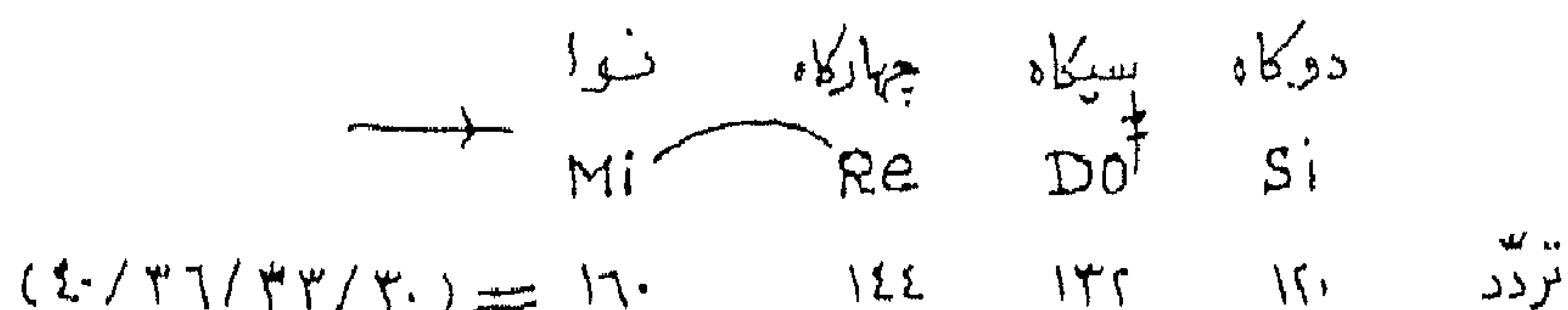
اصطلاحٌ بالعربيّة ، يُوصَف به الجنسُ من النّغم ، متى كانت مُرتّبةً فيه على التوالي المُنتظِم ، نغمةٌ تلي أُخرىٰ على الترتيب الطبيعيّ ، الذى يكون فيه أصغر الأبعاد الثلاثة طرفًا أحَدّ أو أثقل ، سواءٌ فى الأجناس القويّة أو الليّنة .

فما هو من ذلك يقع فيه أعظم الأبعاد الثلاثة طرفًا أثقل ، فهو المنتظم المُتتالي على الاستِقامة ، وما هو منها منتظِمٌ يقع فيه أصغر الأبعاد الثلاثة طرفًا أثقَل وأعظَمُها طرفًا أحَدّ ، فهو المنتظِمُ المتتالى المُنكّس .

ومثالُ الصِّنف الأوّل ، الجنسُ القويّ المستقيم ، المُسمّى اصطلاحًا (راست – Rast) ، بتوالي النغمات :



ومثال الصنف الثاني ، الجنس القويّ المُنكّس ، المُسمّى اصطلاحًا (بياتى – Beyati) ، بتوالى النغمات :



* * *

• مُنتظِم غيرُ مُتتالٍ Methodical - Un Consecutive

اصطلاحٌ بالعربيّة يُطلَق صِفةً على نغم الجنس القوىّ الذى يُرتّب فيه أصغرُ الأبعادِ الثلاثة وسَطًا بين الأعظَمين ، كما لو رُتِّب بُعدُ البقيّة وسَطًا بين بُعدين طنينَيْن .

والترتيبُ المنتظمُ الغيرُ مُتتالٍ لا يكون إلاّ فى النّوع الثانى من أنواع الجنسِ القوىّ ذِى المَدّتين ، فيما نسمّيه اصطلاحًا عاما جنس (نهاوند) ، وهذا من قِبل أنه لا يجوزُ أن يُرتّب بُعد البقيّة وسطًا بين بُعدى الطنينىّ والمُجنّب ، ولا أن يتكرّر فى أصل جنسٍ واحدٍ ، لا على الاتّصال ولا على الانفصال بينهما .

ومثال المُنتظم غيرِ المُتتالِى ، هو النّوع الثانِى من الجنس « القوىّ ذِى المَدّتين – Diatonic » المُسمّى عند أصحاب الصّناعة : (نهاوند) ، وتارةً يسمُّونه (عشاق دوكاه) ، كما لو كان على الأساس (لا La) بتوالى النغمات :

تردد	La	Si	Do	Re	
	راست	دوكاه	كردى	جهاركاه	←
تردد	١٠٨	١٢٠	١٢٨	١٤٤	= (٢٧ / ٣٠ / ٣٢ / ٣٦)

* * *

• منصور زُلْزل ، الضّارب Mansour Zulzul; Lutist; Oudist.

...... ١٧٤ هـ
٧٩٠ م D. about 790

هو منصور زُلزُل أشهرُ ضاربٍ بالعُود ظهَر فى القرن الثانى للهجرة ، فى أيّام الدّولة العباسيّة ، وأصلُه من أهل الكُوفة أتى به إبراهيمُ الموصلىّ مع برصومَ الزّامرِ وتعهّدهُما بالتعليم ، وكان كلٌّ منهما مطبوعًا فى صناعته فريدًا لم يكن مثله .

ولم يكن زُلْزل معدودًا فى المُغنّين ، ولكنّه كان رأسًا فى مُزاولة آلة العُود لم يُطاوِلُه أحدٌ ، وإليه تُنسَب الوُسطى المُحدَثة فى ذاكَ الوقت ، المُسمّاة « وسطى زُلزل » ، وهى ثالثة الجنس القوىّ المُستقيم المُسمّى اصطلاحًا (راست) ، فهو أوّل مَن وضع دستانها فى آلة العُود .

قال أبو الفرج الأصفهانى (١) : ذكر أحمدُ بن طاهِر أنّ حمّاد بن إسحاق حدّثه عن أبيه قال :

كان الرشيد قد غضب على زُلزلٍ لشيءٍ بلغه عنه فحبسَه ونسِيَ أمره فمكث عشرَ سنِين أو نحوها ، وكان إبراهيم الموصلىّ زوجَ أُختِه وقد وَلَدتْ منه ، فقام الرّشيدُ يومًا لحاجته وترك إبراهيم ، فأخذ يترنّم بصوتٍ صنعه فى شعرٍ قاله فى حبس زُلزل ، ولحنُه من خفيف الثقيل الأوّل بالوسطىٰ ، عن عمرو بن بانة :

---

(١) « الأغانى » ج ٥/ ٢٠١ (طبع دار الكتب المصرية) – أخبار إبراهيم الموصلىّ .
وانظر : كتاب (المُوجَز فى شرح مصطلحات الأغانى) – طبع القاهرة سنة ١٩٦٩م .

هـل دهـرُنـا بـك راجـعٌ يـا زُلْـزلُ * أيّـام يبـغـينـا العـدوُّ الـمُـبطـلُ
أيّـام أنـتَ مـن المكـارِه آمـنٌ * والخـيـرُ مُـتّـسـعٌ عـلـيـنا مُـقـبـلُ
يـا بؤسَ مَن فـقـد الإمـامَ وقُـربَـهُ * مـاذا بـه من ذِلّـةٍ لـو يَعـقـلُ
مـا زلتُ بـعـدَك فى الهُـمـوم مُـردَّدًا * أبكـى بـأربـعـةٍ كـأنـى مُـشـكِلُ

قال : ودخـل الرّشيد وهـو فى ذلك فقال له : يا إبراهيم ، أىّ شـىءٍ كنـت تقول ؟ فقال : خـيرًا يا أمير المؤمنـين ، فقـال : هاته ، فـتلكّأ إبراهـيم ، فـغضـبَ الرّشـيدُ وقـال : هاتهِ فلا مكروهَ عليك ، فردّ الصّوت ، فأمر الرشيدُ فجاءوا بزُلْـزلٍ وقد ابيضّ رأسُه ولحيته ، فسُرّ به إبراهـيم ، وأمـره فجلـس ، وأمر إبراهيم فـغـنّـى وضَـرب عليـه زُلزلٌ فطربَ الرشـيـدُ وشـرب وأمـر بإطلاق زُلزلٍ وصـرفَـه إلى منـزله وأسنىٰ جائزتهما .

قال إسحاق : وزُلزلُ أوّل مَـن أحدَث هذه العِيدان الشبابيط (١) ، وكانت قديمًا على عمَل عِيدان الفُرس ، فجاءت عجبًا من العَجب .

قال أبو الفرج الأصـفـهانىّ : أخـبرنى مـحـمّـد بن مزيدَ قـال : حـدّثنا حمّـاد بن إسحاق عن أبيه قال :

كـان لزُلـزلٍ جـاريةٌ قد ربّاها وعلّمـهـا الضـرب وكانت مطبـوعـةً حـاذقـة ، فكان يَصُونها أن يسمعها أحد ، فلمّا مات عُرِضت فى ميراثه للبيع ، قال إسحاق : فصار إليها أبى ليعترضها فغنّت فى شعرٍ كان صديقٌ له قد رثاه به :

---

(١) انظر : « عود » ، وانظر : « شبُّوط » .

أقفَــــــر من أوتـاره العُـود * فـالعُـود للأوتـار مَـعمـودُ
وأوحَش المزمـارُ مـنْ صـوتـهِ * فـمـا لـه بعـدَك تغـريـدُ
مَـن للمـزامـيـر وعـيـدانـهـا * وعـامـرُ اللّـذات مـفـقـودُ
الخـمـر تبـكـي في أباريقـهـا * والقَـيْنـةُ الخَـمـصـانـةُ الرُّودُ

قال : فأبكَتْ واللّه عينَه وأوجعت قلبَه فدخل على الرشيد فحدّثه بحديثها ، فأمرَ بإحضارها فحضرت وغنّت الرّشيد فرقّ لها وأمر بأن تُعتق ، ولم يزل يجرى عليها إلى أن ماتتْ .

وذكر المستشرق الإنجليزى هنرى فارمر فى كتابه : « تاريخ الموسيقى العربيّة » أن زُلزلَ أمرَ فى حياته بحفر بئر فى بغداد وأوقف عليها مالاً لحِفظها ، وظلّت بعد وفاته لعِدّة قرون تُعرَف باسم « بئر زُلْزل » .

* * *

● **منصور عَوض** **Mansour Awad; Musical.**

١٢٩٧ - ١٣٧٣هـ

١٨٨٠ - ١٩٥٣م **D. 1953**

منصور بن حُنَين بن عَوَض ، مُعلّم المُوسيقىٰ المصرِىّ ، أصلُه من القاهِرة كان عضواً بمعهد الموسيقىٰ ، وصاحِبَ مَدرسةٍ للتعليم ، كانت بقسم الضّاهِر ، وكان يُشارِكه فيها الأستاذ « سامى الشوّا » الضارب المشهور على آلة الكمَان ، وظلّت تعمل المدرسةُ ثمانية عشر عامًا حتى ١٩٢٥م ، وكان مع ذلك مُستشارًا لشركة « جراموفون » .

وكان له رأىٌ ونظرٌ فى المُوسِيقَىٰ ، ومع ذلك كان له منافسٌ خطير ، هو إسكندر شَلْفون ، صاحبُ مدرسةٍ للتعليم كذلك ، وصاحبُ مجلّة « روضة البَلابل » التى ظلّت تعمَلُ سنة ١٩٢٦م ، فكان هذا أقدَر علىٰ مُخالَفته عن طريق النّشر وتسفيهِ رأيه ، ولكنّه تحمّل وظَلّ يُقاوِمَ ويُصدر رأيه فى كُتبٍ ومُحاضرات .

وكان له فضلٌ فى تقديم أبرع المُوسيقيّين المصريّين للأداءِ فى تسجيل اسطواناتِ المُؤتمر الدولىّ للموسيقى العربيّة الذى انعقَد بالقاهرة سنة ١٩٣٢م ، حيث كان عضواً عاملاً به .

* * *

• **منصُورِىّ** **Mansôuiy; Mode - Iraqian = Araban.**

اسمٌ اصطِلاحىّ ، عند أهل العِراق ، يُطلَق على هيئةِ اللّحن المُسمّىٰ عند المشارِقة (عَربان) ، وتارةً (كارجغار) من فصيلة (البياتى) ، ويتميّز بإجراءِ (البياتى) على « الدوكاه » بغمّازه من جنس (الخُزام) على « السيكاه » [1] .

غير أنّهم عند استِعمالهم نغمة « الأوج » ابتداءً فى جنس (حجاز النوا) ، ثم نغمتَى « العجم والحصار » عند التسليم ، يظنّون أن الحادث فيما بين ذلك هو (صَبا) على « النوا » ، وليس كذلك ، حيث يُمتنع أصلاً توالى نغمتَى « الأوج والعَجم » تباعًا فى أصلِ جنسٍ واحد .

فأصل الجمع : (بياتى) على « الدوكاه » .

وفرعه : (حجاز) على « النّوا » .

وحشوه الملائم بينهما إجراءُ (النهاوند) على « الچهاركاه » بحسّاسهِ من (الخُزام) على بُردة « السيكاه » .

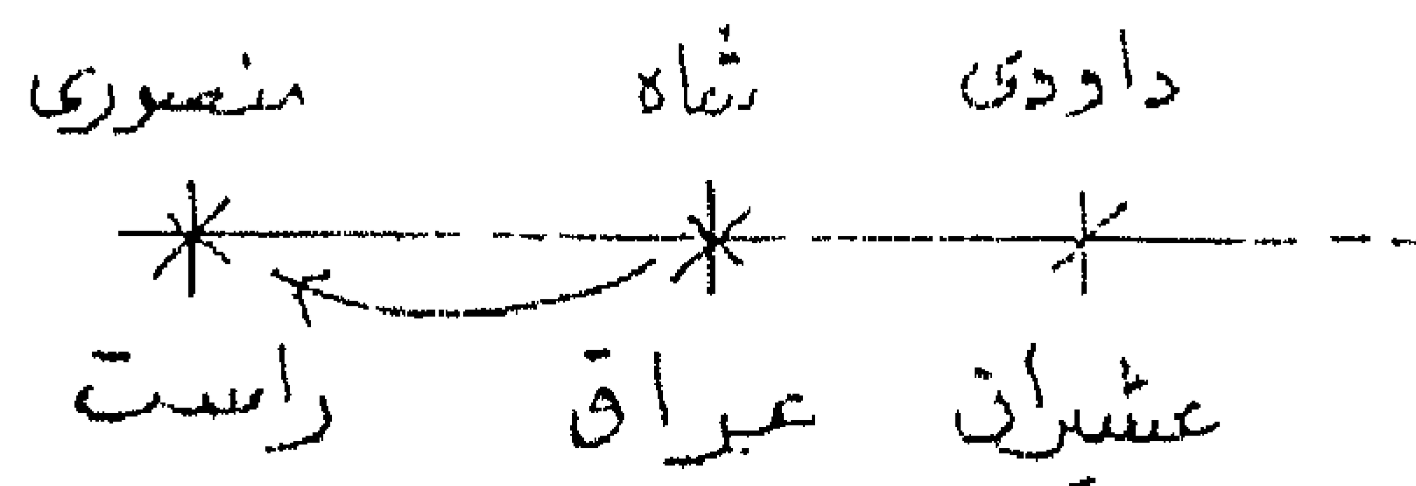
* * *

---

(١) انظر : (عربان) – وانظر : (منصورى) – (المقام العراقى) ص/١٢٥

• منصورىّ Manŝouri - Nay; Flute - lurkish.

اسمٌ اصطلاحىّ للنّاى ، الذى نغمةُ مَخلصه (راست) فَوقَ « الشاه » بمقدار بُعد مُجنّب ، وتُطلق التّسميةُ أيضًا على البُعد الرّابع فى المُوسيقى العثمانيّة القديمة ، فيما بين « الشّاه والمَنصُورىّ » ، وهو بُعد ما بين نغمتَى « العِراق والرّاست » ، فى التسوية الطبيعيّة لأوتار العُود :



* * *

• منطقة الصّوت Voice - Class

منطقةُ الصّوت ، فى الألحان ، رتبتُه ومَداهُ الذى يبلُغه إلى جانبَى الحِدّة والثّقل ، وهى لا تتجاوز فى التصويتات الإنسانيّة ، مَدى ذِى الكُلّ والخَمْس ، وقليلاً ما تبلغ ضعفَ ذى الكُلّ ، وهى مع ذلك تختلف من حيث الثِّقَل والحِدّة والتوسُّط بينهما ، تبعًا لِما هو عليه بالخِلْقة طبيعىٌّ فى مَزامير الحنجرة ، فأثقَلُها طبقةً أصواتُ الرّجال وأحدُّها أصوات النّساءِ والغِلمان ، وكلاهما يتفاوت بقدرٍ ما فى رُتبٍ ثلاث :

(أ) رُتبة الأصوات الثقيلة :

وهى أصواتُ الرّجال عامّةً ، ممّا تميلُ بالخِلقة إلى جهة الثّقل ، وهذه تنقسم فى ذاتها إلى منطقتين :

١ – « ثقيلة سفلىٰ – Bass » ، وهى التى تميل أكثر إلى جهة الثِّقَل ، فيما بين نغمتى (رى Re) الثقيلة بمعدّل ٧٢,٠٠ ذبذبة تامّة إلى نغمة (سى Si) الوسطىٰ بمعدّل ٢٤٠ ذبذبة تامة .

٢ – « ثقيلة – Rarytone » ، وهى التى تميل بالخِلْقة أكثر إلى جهة الحِدّة ، فيما بين نغمتى « لا La » الثقيلة ، بمعدّل ١٠٨ ذبذبة ، إلى نغمة (مى Mi) الوسطىٰ بمعدّل ٣٢٠ ذبذبة تامّة .

(ب) رُتبة الأصوات الوسطىٰ – Tenor

وهى أصواتُ النّساءِ عامّة ، وبعض الرجال ، ممّا تبدو وسَطًا بين الحِدّة والثِّقَل ، وهذه تنقسم أيضًا فى ذاتها إلى ثلاث مناطق :

١ – « وسطىٰ ثقيلة » ، وهى أصوات الرّجال التى تتّجه أكثر إلى التوسّط فى الثقل والحِدّة فيما بين نغمة (سى Si) بمعدّل ١٢٠,٠٠ ذبذبة تامة ، وبين (فا Fa) زائدة بمعدل ٣٦٠,٠٠ ذبذبة تامّة .

٢ – « وسطىٰ معتدلة Tenor » ، وهى أصوات النّساء عامّة على اعتِدالٍ فى التوسُّط بين الثقل والحِدّة ، فيما بين نغمة (دو Do) بمعدّل ١٣٢ ذبذبة تامة إلى نغمة (صول Sol) بمعدّل ٣٩٦,٠٠ ذبذبة تامّة .

٣ – وسطىٰ حادّة ، وهى التى تخرُج عن الاعتِدال إلى جهة الحِدّة قليلاً ، فيما بين نغمة (رى Re) بمعدّل ١٤٤,٠٠ ذبذبة تامّة ، إلى نغمة (لا La) بمعدّل ٤٣٢,٠٠ ذبذبة .

(ج) رتبة الأصوات الحادّة Suprano

وهى أصواتُ الغلمان عامّة وبعضُ النساءِ ، ممّن تميل أصواتهنّ إلى جهة الحِدّة ، وتنقسم إلى منطقتين :

١ – أصواتٌ عالية ، وهى التى تبدو مقبولةً بوجهٍ ما فى الألحان الغِنائية خاصّة ، فيما بين نغمة « مى Mi » بمعدّل ١٦٠ ذبذبة إلى نغمة (سى Si) بمعدّل ٤٨٠,٠٠ ذبذبة .

٢ – أصوات عالية حادّة ، وهى الأصوات الرفيعة التى تخرُج عمّا هو عالٍ بالطّبع ، حيث تغلُب عليها الحدّة أكثر ، فيما بين نغمة (فا Fa) بمعدّل ١٨٠ ذبذبة تامّة إلى نغمة (رى Re) الحادة بمعدّل ٥٧٦,٠٠ ذبذبة .

* * *

• مُنكّس Reversed.

المُنكّس صِفةٌ لِما هو مَقلوبٌ عمّا هو على الاستِقامة ، من نغم الأجناس اللحنيّة ، عندما يُرتّب فيه الأبعادُ الثلاثة ترتيبًا مُتواليًا يكون فيه أعظمُ الأبعاد نسبةً عند الطرف الأحَدّ ، على نغمة التوجيه ، وأصغرها طرفًا أثقل على نغمة التأسيس ، وتُطلَق تلك الصفّة عادةً على الأجناس التى من فصيلة (البياتِى) وما يُشتَقّ منه .

* * *

• مُنـيـرة الـمَـهْـدِيّـة Monieraht Al Mahdiyaht; Lady Singer & Actress.

١٣٠٦ - ١٣٨٥هـ

١٨٨٨ - ١٩٦٥م D. 1965

مُنيرة المَهْديّة ، مُغنِّية مصريّة من الطّراز الأوّل ، أكثرُ مَن تمتّعنَ بشُهرةٍ وافرةٍ فى أوئل القرن العشرين (١) ، كان المصريّون يدعونها : سُلطانةَ الطّرَب ، وكانت حسَنةَ الوجه والقوام ، وصاحبة أجملِ صوتٍ مسموعٍ ، تزيدُه فى حَلْقِها بهاءً وأنَقًا لُجّةٌ ينطبقُ عليها قولُ الشاعر :

أشتهى فى الغناءِ بُحّةَ حَلْقٍ * ناعمِ الصّوت مُتعبٍ مَكدُود

كأنينِ المُحبِّ أتعبهُ الشّوْ * قُ فضَاهىٰ به حَنينَ العُود

وهى صاحبةُ الأهزوجة التى مَلأت أسماعَ المصريِّين واستَهْوتهم بطيب أدائها :

* أسمَرْ مَلَكْ رُوحِي يا حبيبى تعالَ بالعَجَل *

وهى أوّل مغنّيةٍ اعتَلَتْ خشَبَة المَسْرح سنة ١٩١٥م ، وكانت جميعُ المُمثّلاتِ فى ذاك الوقت من الأقطار الشّقيقة ، وخاصّةً لبنان ، قدّمها المُمثّل : عزيز عيد على مّسرح « الشانزليزيه » ، وغنّت من قصائد الشيخ سلامة حجازى فلاقت أعجابًا كبيرًا ، ولم تلبث أن كوّنت لها فرقة تخصّها ، وقدّمت عدّة رِوايات ، آخرها روايةُ « كليوباتْره » ، التى لحّن فصلَها الأوّل الشيخ سيّد درويش ، واستكمَل تلحينها محمّد عبد الوهاب ، الذى قام فيها بدور « أنطوان » أمام مُنيرة المَهْديّة ، فكان هذا أول عهده بالغناءِ المسرحىّ .

---

(١) انظر : « ملُوك وصعاليك » - لصالح جَوْدت - طبع القاهرة سنة ١٩٥٨م .

وانظر : « أعلام المسرح الغنائى فى مصر » - لفكرى بطرس .

فهى بذلك أشهر مُغنّيةٍ على التّخت ، وأوّل مُمثّلةٍ مصريّةٍ كذلك ، جمعت بين الغناءِ والتمثيل ، فكانت فى كليهما كالإكليل .

* * *

• منيعة Manieaah; Salue - Girl

(القرن الثانى هـ) 2nd. Cen. Hij.

جاريةُ أبى عَمْرو بن العَلاءِ ، من رجال السّندِ عن الشّعراء والمُغنّين ، فى القرن الثانى للهجرة ، ذكَرهُ أبو الفرج الأصفهانىّ ، فى كتاب (الأغانى) فى أكثرِ من موضع ، وكان صديقًا لحمّاد عَجْرد ، الشاعر الخليع ، الذى عاصرَ الدّولتين الأُموية والعبّاسيّة .

قال أبو الفرج (١) :

أخبرنى عمّى قال : حدّثنا محمّد بن سعد الكُرانىّ ، قال : حدّثنى أبو علىّ ابن عمّار قال :

كان حمّادُ عَجْرد عند أبى عَمْرو بن العَلاء ، وكانت لأبى عَمْرٍو جاريةٌ يقال لها : « منيعة » رَسْحاءَ عظيمةَ البَطن ، وكانت تسخَرُ بحمّاد ، فقال حمّادُ لأبى عَمْرو : أغْنِ عنّى جاريتَك ، فإنّها حمقاءُ ، وقد استغْلَقتْ لِى ، فنَهاها أبو عَمْرو فلم تَنْتهِ ، فقال لها حمّادُ عَجْرد :

لو تأتّى لك التحوّلُ حتى * تجعلى خَلْفك اللّطيفَ أمامَا
ويكون القُدّامُ ذو الخِلْقةِ الجَزْ * لة خَلْفًا مؤثّلاً مُستكامَا
لإذًا كُنْتِ يا منيعَةُ خيرَ النّـ * ـاسِ خَلْقًا وخَيْرَهُم قُدّامًا

* * *

---

(١) « الأغانى » ج ١٤/٣٥٠ – طبع دار الكتب المصريّة .

• مُـوَال (مُواليا) Muwal; Muwaliya

الـمُوَّال ، والبعضُ ينطقونه بتشديد « الواو » ، والأشبَهُ أنه بالتخفيف ، لأنّ اللّفظَ يبدُو مُشتَقًا من المُوالاَة ، أى تتابع أجزائه على اتّصال ، يُكمّل بعضُها بعضًا ، على الوجه الذى اشتُقّ به من الوشاحِ ، اسمُ الموشّح الذى يلتقى طرفاهُ فى دورةٍ لحنيّة واحدة ، لا تتوقّف حتى ينتهىَ دور الإيقاع على آخرِ جزءٍ من اللّحن يُوقَف عليه .

وقد ذهَب البعضُ أنّ المُوالَ نشأ عن نَوْحِ مَواليَ آل بَرْمك ، عندما فتَكَ بهم الرّشيدُ ، وأنّهم أوّلُ مَن نطقُوا به ، على مَذهب النّوح ، ومنه :

يَا دارُ أينَ ملوك الأرض أين الفُرْس
أينَ الذين حَموْهَا بالقَنَا والتّرسْ
قالت : رِمَمٌ ، تَراهُمْ تحت الأراضِى دُرْسْ
سُكُوتٌ ، بعدَ الفصاحَهْ ألسِنتْهُم خُرسْ

غير أن النّاظِر فى ذلك لا يسَعه أن يتَيقّن منه أنّ نشأةَ المُوال ، من قِبَل أن النّوح قديمٌ عند العَرب ، وهو ضربٌ من الغناءِ فى أشعارِ الرّثاء ، ولكنّ الذى يتيقّنه العقلُ أكثَر ، أنّ المُواليا صنفٌ من فُنون الشِّعر الشعبِىّ يتميَّز بمُوالاةِ أشطُره تباعًا فى جناسٍ لفظِىّ ، يُصاغُ فى هيئةٍ لحنيّة يختصُّ بها مذهبٌ مُنفرِد فى الغِناءِ المَسْرُود الذى لا يتقيّد بضربٍ من أجناسِ الإيقاعات ، بل إنّما يُجعَل مُطلقًا غير مقيّدٍ إلاّ بالوزن المُوصّل ، دون أصنافِ المُفصّلات ، ولذلك يُستَعمل فى مقدّمات الأدوارِ الغنائيّة تمهيدًا وتوطئةً ، وتبدو هيئةُ المُوالِ فى لحنِ أشطُر الفَرْش والغَطاءِ منه ، عند التوسُّط والتّسليم .

والـمُواليا ، لا يُلتَزم فيه عادةً بالإعراب وفصاحة القَوْل ، بل إنّما تدخُله ألفاظٌ عاميّةٌ مهذّبة ، يُستعمل فيها الجِناس اللّفظيّ فى أواخِر الأشطر ، وربّما كانت العاميّةُ لزومًا فيه ، وأن يقومَ السّكونُ فى آخِر الكلمة مقام حركة الإعراب .

وينقسمُ المُواليا أربعةَ أنواعٍ ، تبعًا لعَدد الأشطُر فى كلٍّ منها :

١ – المُوالِ المُربّع ، ويسمّى أيضًا : الرّباعيّ .

٢ – المُوالِ المُخمّس ، ويُعرَف أيضًا باسم المُوالِ الأعرج .

٣ – المُوالِ السُّداسى الأشطر ، ويُسمّى : المُرصَّع .

٤ – المُوالِ السُّباعيّ ، ويُسمّى أيضًا : النّعمانى .

وكلُّ صنفٍ من هذه ينقسم فى ذاته إلى ثلاثة أقسام ، بالنسبة لعدد أشطُر القول فيه ، فما هو منها ابتداءً يُسمّى « العتَب[1] » ، وما هو منها توسُّط يسمّى اصطلاحًا : « الفَرْش » ، وختامُه أو نهايته تُعرف باسم : « الغَطاء » ، وفى هذين تبدو هيئة الصّيغة فى لحن المُوال .

وما هو من المُواليا ، يختصُّ بالحُبّ والعِتاب ، وكان من البسائط كالرُّباعيّ والمُخمّس ، فإنهم يسمُّونها : المُواويل الخُضْر ، أو البيض .

وما هو منها يختصّ بالشجاعة والثأر والحَضّ على القِتال ، وكان من السُّداسى ، أو السُّباعى ، فإنهم يسمُّونها : المُواوِيل الحُمْر .

وقد أوضحنا لكلّ من أصنافِه الأربعة مِثالاً بإزائه حتى يتيسّر للناظِر فيها تمييزُ كلٍّ منها على حِدَة .

* * *

---

(١) العتَب : يعنِى ابتداءَ الدّخول فى اللّحن .

• مُوال مُربّع Muwal - Quadruple.

ويُسمّى : الرُّباعيّ ، وهو أبسَط أصناف المُوال وأقلّها استعمالاً ، يتألّف من أربعة أشطُر ، مُتّحدة القافِية واللّفظ ، مختلفة المَعنى بالجِناس ، وقد تختلفُ قافيةُ الشّطر الثالث فيه ، المُسمّى اصطِلاحًا : « فَرْشَ » .

والمُوالِ المُربّع يختلف عن « الدّوبيت » في النّمط من حيث اللّغة ، فهو عادةً متّحدُ القافية في الأربعة الأشطر ، وفي لُغة العامّة ، فأمّا « الدُّوبيت » فالأشهرُ أن يكون شعرًا باللُّغة الفصحى (١) .

ومثالُ المُوالِ الرُّباعي المُتجانِس القافية في الأربعة الأشطُر :

(عتب) وحقّ يا بدْر تَغْريبكْ وتَغريبي
لا تَتْبع النّفسْ تَغرِي بكْ وتَغرِي بِي
(فرش) خَلّ المَقادِيرْ تجرِي بك وتجرِي بِي
(غطاء) وتَنظُر النّاسْ تَجريبكْ وتَجريبي

ومثال المُوال الرُّباعيّ الذي يختلف فيه قافية الشطر الثالث ، ما كان المصريّون يتغنّون به في القرن التاسع عشر(٢) .

---

(١) انظر : (دوبيت) – يعني : « المُزاوَج » المؤلف من بيتين من الشِّعر .

(٢) انظر : (المصريّون المُحدَثون) في القرن التاسع عشر – لإدوارد لين .

(عتب)	}	عـاشِـقْ رأىٰ مُبْـتلِي قـالْ لُـه انتَ رايحْ فِينْ
		وَقـفْ قَـرأ قـصّـتُــهْ ، بكَـواْ سَـوَا الاتنيـنْ
(فرش)		راحُـوا لِقـاضِـى الهَـوىٰ الاتْـنينْ سَـوا يَشْـكُو
(غطاء)		بَـكَـواُ الـثّـلاثـة وقـــالـوا حُـبّـنـا راحْ فِينْ

* * *

• مُـوال مخمّس Muwal - Qaintuple

ويُسمّى المُوال الأعـرج ، ويتألّف من خمسة أشطُر ، تتشابَهُ فيها الثلاثة الأُوَل فى القافية والرويّ والجناس اللّفظى ، ويختلف منها الرابع فى القافية واللّفظ ، وهو « فرش المُوال » ، ثم يختتم بالخامس من جنس قافية الثلاثة الأُوَل ، وهو أكثر أصناف المُواليا استعمالاً ، وقد يُؤخذ منه الصّنفُ الأوّل بحذف شطرٍ منه ، ومثال المُوالِ الأعرج [(١)] ، المخمّس :

(عتب)	}	ليـهِ الحـبـيـبْ طَـالْ جَـفـاهْ والحِـبّ داعِى لهْ
		والـدّمـع ع الـخَـدّ يجـــرِى يومْ وَداعِـى لَهْ
		يا هَـلْ تَـرىٰ الهَـجْـر منـهُ فـيـهْ دواعِى لَـهْ
(فرش)		حـــتى رَمــانِى بسَـهْـم اللّحظِ فى نِـيـرانْ
(غطاء)		وبـرضـــاىَ احــمِـلْ أسَـاهْ والقـلب داعِى لَـهْ

* * *

(١) هذا المُوال مأخوذٌ على « اسطواناتِ جراموفون » – من الشيخ أبو العلا محمد .

Mowal - Sixtuple; Ornemented

• موال مُرصّع

ويُسمّى أيضًا : « المربّع الكبير » ، وهو السداسيّ الأشطُر ، ويتألّف من أربعةِ أشطُر مُتَوالية مُتشابهةِ القافية والروِيّ والجِناس اللّفظيّ ، يليهاشطرٌ خامِس مُنفرِد مختلفُ القافية ، بمثابة فَرْشٍ للمُوال ، ثم يُختَم بالشطر السّادِس فى قافيةٍ من جنس الأربعة الأوَل ، ومثاله [1] :

(عتب) وَاللّه زَمانْ يا رسُوم الوردِ ما بِنْتُمْ
ما بِى جُروحِي وما بِى الناسْ وما بِى انْتُمْ
أصُومْ لكُمْ تفطَرُوا أفطَرْ تصُومُوا انتُمْ
أعُومْ لكُم تغطَسُوا أغطَسْ تعومُوا انتُمْ
(فرش) وسِرّ تُربةِ النبىّ والشافعى بْنِ إدريسْ
(غطاء) ما عَلّم القَلْب قولَةْ آهْ إلاّ انتُمْ

وهذا الصِّنف من المُوال قليلُ الاستِعمال أيضًا ، فهو مُوالٌ مُربّع متشابِه القافِية والروِى والجِناس اللّفظيّ ، ثم أضيفَ إليه فرشٌ ، هو الشطر الخامس ، ثم خُتِم بشطرٍ من جنس الأربعة الأوَل .

* * *

(١) هذا الموال مأخوذ على اسطوانات أوديون من السيّد درويش الطنطاوى .

• مـوال نعمـانى Mowal - Nuamaui; - Septuple.

الـمُـوال النعمانيّ ، هو السُّباعيّ الأشــطُـر ، وأهـلُ العـراق يسـمُّونه : « زُهيرى » ، ولهم فيه مقاماتٌ فى الألحان محدودة ، وهـو سبعة أشطُـرٍ مُتـوالية .

الثلاثة الأُوَل منها تتوالَى ابتداءً فى قافيةٍ واحدة ورويٍّ واحد وتختلف فى الجناس اللّفظى ، وهذه بمثابة « العـتَب » منه .

والثلاثة التى تليها تتوالى كذلك فى قافية واحـدة وروى واحد ، غير تلك ، وتختلف أيضًا معانيها بالجِناس ، وهذه بمثابة « الفرش » من الـمُوال .

ثم يُختم القـول بالشطر السابع ، من جنس الثـلاثة الأُوَل ، وهـو بمثابة « الغطاء » ، أى نهاية اللّحن فيه ، ومثاله :

(عتب)
سُـلطان جـمـالَكْ أقـامَ الخـالْ فى الوَجـنـاتْ
حـارِسْ ، وجـرّدْ لحـاظَـكْ حـاجـبِ الجِـنّاتْ
وطيـفْ خَـيـالكْ حـيـاةِ الرُّوح فى الجَـنّاتْ

(فرش)
فـؤاد مُــحِـبّكْ غـدا مِلكَـكْ ولَـكْ طَـالِـعْ
وهِـدب لحظَـكْ جـعَـلْ لكْ قُـوسْ فى الطّـالِعْ
ورُمْــح قِــدّكْ جــرَحْ قلبِــى وأنـا طـالِــعْ

(غطاء)
فى سُـلّـم العِـشْـق أرقَـى أرفَـعِ الدّرجـاتْ

ويندر أن يزيد عـدد الأشطُـر فى الـمُـوال عن هذا الصّنف ، وهو الأشــهـر عند أصحاب الصّناعة .

* * *

• **المـوّال المُسبّع** = موال (نُعمانى) [1] .

* * *

• **موسيقار** **Musicar; Organ**

اسمٌ قديم لآلةٍ كانت تُصنَع على هيئة الأرغن المِزمارىّ ، أو هى بعَيْنه ، فى شكلِ صندوقٍ كبير ، متعدّد المَزامِير المختلِفة الطبقة .

قال الخوارِزمىّ ، فى كتابه « مَفاتيح العُلوم » :

« الموسيقار هو الأُرغانون ، آلة لليونانيّين والرُّوم ، تُعمَل من ثلاثة زِقاق كِبار ، من جُلود الجواميس ، يُضمّ بعضُها إلى بعض ، ويُركّب على الزِّقّ الأوسَط ، وهو أكبرها ، أنابيبُ صُفْر [2] ، لها ثُقَبٌ على نسبٍ معلومة ، يخرُج منها أصواتٌ طيّبةٌ مُطرِبةٌ ومُشجِية ، على ما يريد المُستعمل ... » .

وهذا الوصف إنّما ينطبق على الآلة المُسمّاة : الأرغن المِزمارىّ [3] القديم .

* * *

(١) انظر : « موال » .

(٢) « صفر » : يعنى أنها من النحاس .

(٣) انظر : « أرغن مزمارىّ » .

• الموسيقَى Music.

الموسيقىٰ لفظٌ مُعرّبٌ عن الإغريقيّة "Musike" ومشتقّ عن « موسا – Muse » إلهة الشّعر والفُنون الجميلة ، التى تُلهِم أصحابَها وتُوحِي إليهم بالخَيال والمعرِفة ، ويعنِى فى العربيّة علمَ « صناعةِ الألحان » بوجهٍ عام [1] .

واللّحنُ ، من الفِعل : « لحَنَ » أى خرَج عن صوابِ النُّطق عمّا هو مُعرَبٌ على مجرى العَادة ، وهو يحدُث عن تلحِين الأقاويل المنظُومة ذوات المَعانِي ، ثم مُحاكاتِها بنغمِ الآلات التى تخرجُ منها مُصوّتاتٌ طبيعيّة للإنسان .

والتلحين [2] ، صناعةُ اللّحن ، وهيئةُ الصِّيغة فيه ، وذلك بتزحيفِ حَركات الحُروف المنظُومة فى الأشعار ، وتَنْزِيلها على أجناسٍ من النّغم محدودةِ المقادِير بالحِدّة والثّقَل ، ثم قياسِها على أجناسٍ من أزمنة الإيقاعاتِ محدودةِ الوَزْن .

فالموسيقىٰ بهذه الصِّفة ، هى علمٌ يجمع بين المنطِق وبين الرّياضيّات ، على القِياس الطبيعىّ فى كليهما ، ويختصّ بصِناعة الألحان المُؤتلفة المَنظومة فى طرائقَ تكون بها فى المَسمُوع أكثَر بهاءً وأبلَغَ فى تَخْيِيل المَعانى ، عمّا هى على مَجرى العادة فى المُخاطَبات ، فهى بذلك هيئاتٌ قياسِيّة تختصّ بزُخرف النُّطق بالأقاوِيل المَعقولة .

---

(١) وفى « مفاتيح العلوم » للخوارزمىّ :

« المُوسيقىٰ معناه تأليف الألحان ، واللّفظُ يونانىّ ، وبه سُمّى المُطرب ومؤلّف الألحان : موسيقار ... » .

(٢) انظر : مادّة (لحن) .

وذلك من قبل أنّ النُّطقَ المُعتادَ بالكلمة مُنذ أول الأمر ، دالةً على المعنَىٰ ، أسبَقُ فى الوُجود من إخراجها بالتّلحين على هيئاتٍ صوتيّة مُختلفة ، وأنّ الصّناعةَ العَمليّة فى ذلك أسبَقُ من تعريف أسبابها عن طريق العِلْم الطبيعىّ .

وعلى هذا المَبدأ الأصل ، فإنّ العِلْم بالألحان ، إنّما يبدُو كاملاً فى ذاته إذا توافَر الكَمالُ فى عُنصُرَيْن منه أساسيَّيْن :

فأوّل هذين ، عُنصُر الطّابع اللّفظىّ ، فإنه كلّما كانت الكلمةُ واضحةَ القِسمة فى حُروفها المُصوِّتة ، مُفصّلةَ الإيقاع عند النُّطق بها ، لا يلتقِى فى أوساطها حرفان ساكِنان ، أو مُدغَمان فى مُصوّتٍ واحد ، كانت اللُّغةُ من المَبدأ أكثَر إمكانًا فى التلحِين وأفخَم فى نظمِ نَبْراتِها المُوقّعة المَسمُوعة .

وثانيهما ، كمالُ المُتجانِسات الطبيعيّة فى تنغيم حُروف القول ، فإنه كلّما كانت عِدّة النّغم المُعدّة لأن يستمِدّ منها اللّحن أصنافَ الأجناس اللحنيّة التى يُزاحَف علَى طبقاتِها حروفُ القَوْل المُراد صِياغته لحنًا ، كانت الألحانُ بذلك أمكَنَ وأكثَر بهاءً وتشكِيلاً .

وبالقَدْر الذى ينقُص من ذَيْنك العُنصرَيْن ابتداءً ، ينقُص بإزائه من جَوْدةِ الصّناعة وأُصول العِلْم بها مُقابلٌ يبدو به واضحًا ركيكًا مُشوّهًا فى الألحان المَسمُوعة على هذا الوجه .

ونحن إذا تأمّلنا المُوسيقَى العربيّة ، بوجهٍ عامّ ، نجد أنها تتميّز بالكَمال فى ذَيْنك العُنصرَيْن ، فيتوفّر لها ، من طبع اللُّغة وفُصول حُروفها المُصوِّتة ، حُسْنُ الأسلوب فى صناعة الألحان وفخامةُ النّطق بها ، ويتوفّر لها أيضًا من استِكمال الأجناس اللّحنيّة ، ما يتخيّرهُ صاحبُ اللّحن فى صياغتها على أكمل الوجُوه .

ولذلك فإنّ المُوسيقَىٰ ، فى العربيّة خاصّةً ، هى الكاملةُ على الإطلاق ، من جهة المَبادِئ ، وفيما عَداها فهى أقلُّ كمالاً بوجهٍ ما ، وبعض ذلك يبدو غيرَ طبيعىّ ، ويُعدّ

فى طائفة المُتنافر المَرذُول ، ومع ذلك فالكاملةُ قد تُسمع مَرذُولةً متى صِيغَتْ على غيرِ هُدًى من العِلْم بها .

والناظرُ فى علم الألحان ، متى أراد الطريقَ القويم ، يلزمُه ألاّ يخلطَ بين ما هو منها طبيعىّ فى النُّطق به وبين ما هو تشكيلاتُ نغمٍ مُركّبةٍ على الإطلاق ، ممّا هى غيرُ طبيعيّةٍ بوجهٍ ما ، فالمعرفةُ بعلم صناعة الألحان تنقسم من المبدأ إلى قسمين (١) :

القسم الأوّل : (أُصول – Rules; Regulations) :

ويشتمل على فُنون الصّناعة اللحنيّة التى تُقرَن بحُروف الأقاويل الدالّة على المعانى فى المنظُومات المَوْضوعة لها ، من أصناف الشِّعر .

والقسمُ الثانى : (فروع – Branchs) :

ويشتمل على فنُون مناعة النّغم إطلاقًا ، سواءٌ من حنجرة الإنسان أو من نغم الآلات الصناعيّة ، فما هو من ذلك طبيعىٌّ اندرَج تحتَ أصناف القسم الأول ، وما هو منها غير طبيعىٍّ للإنسان ، فيرتدّ إلى القسم الثانى .

فأمّا مَبادِئُ العِلم النظرىّ فى صناعة المُوسيقىٰ ، فى كِلا القِسمين منها ، فإنها تشتَقّ بالضّرورة من الأُصول ، فى القسم الأول ، دون غيرها ، وهى خمسةُ عُلومٍ أساسيّة ، يتعَلّق بعضُها بالآخَر أو يكمّله :

١ – (علم المُناسَبات الصّوتية – Voeal Accords) :

ويختصّ بالنّغم فى ذواتها ، وفى متوالياتها (٢) ، ثم فى اتّفاقاتها بالترتيب أو بالتركيب ، وما يخصّها فى اجتِماعاتها المختلفة ، وأوجُه المُلاءَمة والتنافُر بين النّغم .

---

(١) انظر : مقدمة كتاب (المُوسيقَى الكبير) – للفارابى .

(٢) انظر : (متوالية) .

٢ – (علم مقامات الألحان – Melodic Modes) :

مقامُ اللّحن ، يعني الوضعَ المُلائم لترتيب النّغم في الجماعةِ التي تختصّ به في أجناسٍ محدودة ، فيوصَف حينئذٍ على الوجه الذي تُرتّب فيه النّغم ، من حيث الابتداءِ والتوسُّط والتّسليم ، وأهلُ المَغربِ العربيّ يسمّونه : « طَبْع » .

٣ – (علم تحليل المَقامات اللحنيّة – Analaysis in Melodics) :

ويختصّ بتعريف أصناف الجماعات ورُتبها وأنواعِها ، ومواقع الانفصالات والانتقالاتِ في كلٍّ منها ، وتحليِلها إلى مَبادئها في أجناسِها أصلاً .

٤ – (علم الإيقاع – Rhythme) :

الإيقاعُ نظْمُ النُّقلة على النّغم في أجناسٍ مَحدُودة الأزمنة ، وهو في الألحان صنفان : مُوصّل ومُفصّل .

فالمُوصّلُ الأزمنة ، هو الذي تُنظَم به الألحان على قياسِ زمانٍ واحدٍ لا يتغيّر في كلّ لحن ، ويُسمّيه العربُ : « الهَزج » ، ومنه ثقيلٌ ومنه خفيف .

وأمّا المُفصّل ، فهو إمّا « المُفصّل الأوّل » ، نقرةٌ ثم فاصلتها ضعفُ زمانها ، في كلّ دَوْر من أدوار الأصل فيه ، وإمّا « المُفصّل الثاني » ، نقرتانِ مُتساويتان في الزّمان ، ثم فاصلةُ الدّور مُساويةً مجموع زمانَي النّقرتين ، وهذا يُسمّى « المُتساوي الثلاثي » ، أو هو نقرتان مختلفتان إحداهُما ضعفُ زمان الأخرىٰ ، ثم فاصلةُ الدّور مُساويةً مجموعَ زمانَي النّقرتين ، وهو صنفانِ بتقديم إحدَى النقرتَيْن عن الأُخرىٰ ، وكِلاهُما يُسمّى « المُتفاضل الثلاثي » .

والأدوار الحادثةُ من تلك الأصناف الثلاثة تسمّى : أُصول الإيقاعات ، وفيها ترتيباتٌ كثيرة مشهورة الاستعمال .

٥ – (علمُ التّلحين – Intonation) :

وهو تنزيلُ الأقاويل المنظومةِ أجزاءً بإزاءِ نظائرَ لها فى جنسٍ من النّغم مَحدُود الطبقة ، وفى جنسٍ من الإيقاع محدود الأزمنة ، فهو بمثابة إعادة نظمٍ للقَوْل فى أسلوبٍ من النُّطق أكثَر رونقًا وأبهىٰ فى المَسمُوع عمّا هو على مَجرى العَادة .

وتُدوّن الألحانُ عادةً بعلاماتٍ تخُصّها ، من حيث النّغم وطبقاتها وأزمنة الإيقاع فيها ، حفظًا لها من الضّياع ، دون أن يُفرَض هذا أنه من المبدأ جزءٌ من العلم الطبيعىّ فى الألحان ، حيث يَبدُو التسجيل الصّوتىّ أمكَن فى ذلك من التدوين كتابةً ، وكلاهُما كمالاتٌ فى الألحان المَصُوغة .

فأمّا القسمُ الثانى ، فهو فروعٌ من تلك ، فى فُنون الصّناعة العَمليّة ، مع التخصُّص فى مُزاولةِ النّغم من الآلاتِ المُعدّة لذلك ، وضروبِ اقتراناتها على نطاقٍ أوسَع ، ممّا يدخل فى نطاقِ التّلحينات الإنسانيّة ، وينقسمُ هذا إلى وجهين :

أحدهُما الأوّل : طبيعىّ – Physical

وهو ما يُلحق بأُصُول الصناعة فى الأصوات والنّغم الإنسانيّة التى تُقرَن بحروف الأقاويل ذات المَعانى ، وأشهر فُنون هذا الوجه صنفان :

١ – فنُّ الاصطِحاب اللّحنى Harmony - Melodics

ويختصّ بتزيين الألحان الطبيعيّة بنغمٍ من أجناسها ولا زماتٍ وتزييداتٍ من نغم الآلات كي تزيدَها بهاءً وأنَقًا ، دون أن يطغَىٰ ذلك على مَسمُوعها من الحنجرة .

٢ – فنُّ النَّظْم النّغمىّ – Poetics Tunes

وهو تأليفُ أصنافِ السماعيّات المَنظُومة من نغمِ الآلات التى تتصدّر الألحانَ الطبيعيّة للإنسان ، فى صُوَرٍ مُشابهةٍ لأجناسِها ومقاماتِ ألحانها المُختلفة ، لتكون هذه بإزائها تصديراتٍ أو استراحاتٍ ، أو ترتيباتٍ من اللّحن المَصُوغ فى الأقاويل .

والوجهُ الثانى غيرُ طبيعىّ – Fantastic; Unnatural

وهو يُلحق بالفُروع فى السّماعيّات ، ويتعلّق باستخراج النّغم فى هيئاتٍ وصُورٍ مُطلقةٍ ، غير مُقيّدةٍ بالتجانُس اللّفظىّ كما فى التّصويتات الإنسانيّة ، وإنّما يُراد بها المُحاكاة والتصَوُّر لتمثيل أشياءَ محدودةٍ من المُخيِّلة ، وأشهر فنون هذا الوَجه الثاني صنفان :

١ – فنُّ المُحاكاة والتمثيل الصَّوتى – Similarity - Phonic

ويختصّ بالتعرُّف على خصائصِ الأصوات الطبيعيّة ، ومُحاكاتها بالنّغم المُفرَدة أو المركّبة بالمَزْج عن طريق التّنويع فيها تبعًا لاختلافاتها بالكميّة والكيفيّة ، فيتولّد من ذلك نغمٌ مُتشابهةٌ أو أقربُ إلى التّشابُه من نغمٍ طبيعيّة بأعيانها .

٢ – فنّ التصورُّ القصَصىّ – Idealistic Music

ويختصُّ بتأمُّل النّغم المُركّبة والممتَزجة بأصنافها وتنسيقها فى هيئةٍ تخيُّليّةٍ تصلُح للتعبير عن بعض الحوادث الظاهرة فى الفُصول الرُّوائيّة ، أو يحكِى تسَلسُلَ المعانِى فى القصَص ، وهذا ما يسمُّونه « المُوسيقَى التصوُّريّة » .

وهذان الصّنفان فى الوجه الثاني ، قد يبدو كلٌّ منهما فى المَسمُوع شيئًا غريبًا مُزعجًا ، إذا لم تظهَرْ فيه براعةُ الإنشاءِ وحُسنُ المُشاكلة بين خصائصِ النّغم المُولّدةِ بالمَزْج أو التّركيب وبين الأصل المُرادِ وصفُه أو التعبيرُ عنه ، دون أن يكون للإلحاحِ والتّرديد مَدخلٌ فى الدّلالة يزيدُ الأمرَ سُوءًا .

وممّا تقدّم يُمكننا أن ندركَ أنّ الموسيقَى ليست هى صناعةٌ فى النّغم الحادثة من الآلاتِ على الإطلاق كيفما اتّفق ، بل علمٌ فى صياغة الألحان الغنائيّة المقرونة بالأقاويل المنظومةِ فى المعانِى ، أوّلاً وأخيرًا ، وأهلُ الشرق يُولونَها عنايةً فائقة ، لكَوْنها من المبدأ هى الطبيعيّةُ للإنسان ، فأمّا النّغمُ الحادثةُ من الآلاتِ الصناعيّة ، فإنها إذا لم تُسمع طبيعيّةً بوجهٍ ما فلا فَضْلَ فى سَماعها أصلاً .

* * *

• المُوسيقَى الإغريقيّة Grecian Music

والمُراد هُنا مَبادِئُ العِلْم بالمُوسيقَى عند قُدماء اليُونان ، وهى الأصلُ الذى انتشَر فى العالَم منذ القرن السّادس قبل الميلاد ، وذلك بفضلِ ثقافتهم المتقدّمة ، ولأنّهم أوّل مَن صنّفوا الكُتبَ فى العُلوم والفُنون .

ونحنُ هُنا لا نذكُر مَبادئ الموسيقَى الإغريقيّة سوى ما يهمّنا من ذلك بالتّفصيل ، فيما اتّخذُوه فى النّغم وأعدادِها وأجناسِها بالمُقارنة مع ما هو طبيعىٌّ بالعدَد ، لنكون على بيِّنةٍ من تطوُّر المَبادِئ والأُصول عند الأُمم الشرقيّة المُجاوِرة .

ويرتكزُ العِلمُ أساسًا ، فى الترتيب اليُونانى القديم ، على الجنسِ المُسمّىٰ عندهم « دياتونى Diatonic » ، وهو ما يسمّيه العرَب : « ذا المَدّتين » (١) ، وهو ما تبيّن قبلاً ، فى موضعه ، بأنه كان يتألّف من اجتِماع بُعدَين طنينيّيْن ، كلٌّ منهما بنسبة الحدّين (٩/٨) يليهما بُعد بقيّةٍ ، هو فَضْلُ نسبة الجنس ذى الأربعة القوىّ على مجموع البُعدين الطّنينيّيْن ، وبأنه كان يَبدُو غيرَ مُلائمٍ فى ثالثتِه مع الأولىٰ والرّابعة .

وأوّل أنواع الجنس الأصل الأوّل ، المُسمّى « ذا المَدّتين » ، على الترتيب الفيثاغورىّ ، هو المُنتظم المُتتالِى على الاستِقامة ، حيث يقَع فيه بُعد البقيّة طرفًا أحَدّ ، على أساس تمديد النغمة المسمّاة الآن اصطِلاحًا (صول Sol) بنسبة المُتوالية بالحدود : (٢٤ / ٢٧ / ٣٠ ١/٨ / ٣٢) ، وكانوا يسمّونه الثالثة (ليديون – Lydian) .

---

(١) انظر : (ذُو المدتين) فى ترتيباته ومتوالياته .

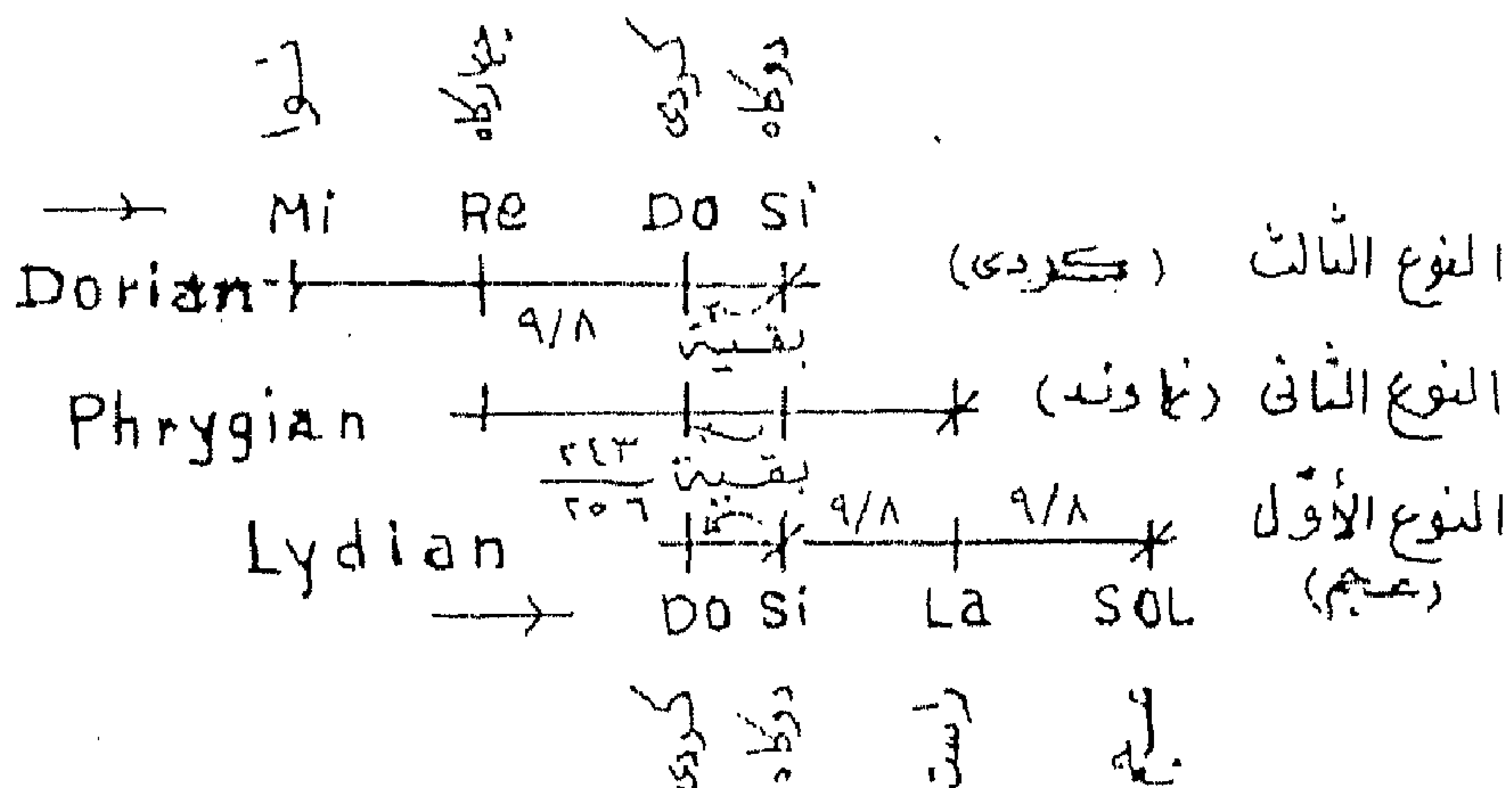
وثاني أنواع ذلك الجنس ، على ذلك الترتيب القديم ، هو ما يقع فيه بُعد البقيّة وسَطًا بين البُعدَين الطّنينين ، على أساس تمديد النّغمة المُسمّاة الآن اصطلاحًا : (لا La) ، بنسبة المُتوالية بالحدود : (٢٧ / ٣٠ $\frac{1}{8}$ / ٣٢ / ٣٦) ، وكانوا يسمّونه
الثانية
« فريجيون – Phrygion » .

وثالثُ أنواعه ، كذلك ، هو ما يقعُ فيه بُعد البقيّة طرفًا أحَدّ ، وهو الجنسُ المُنتظِم المُنكّس ، على أساسِ تمديد النّغمة المُسمّاة الآن اصطلاحًا (سى Si) ، بنسبة المتوالية بالحُدود : ($\frac{1}{8}$ ٣٠ / ٣٢ / ٣٦ / ٤٠) ، وكانوا يُسمّونه :
الأولى
« دوريون Dorian » .

فالأوّل من هذه الأنواع الثلاثة ، وهى المُسمّى عندهم : « ليديون Lydian » ، كان العَربُ قديمًا يسمُّونه ، كما فى تجنِيسات (الأغانى) فى القرن الرّابع الهجرى ، على مَذهب إسحاق بن إبراهيم الموصِليّ : (بالبنصر) ، ويُعرَف عند المُحَدثين الآن اصطلاحًا باسم جنسَ (عجم – Ajam) .

والثانى ، وهو المُسمّى باليونانيّة : « فريجيون Phrygian » ، كان العرب قديمًا يجنّسُونه على مَذهب إسحاق بقولهم : (بالوسطىٰ) ، ويُعرَف عند المُحَدثين الآن باسم (نهاوند) ، متى كان على أساس تمديد نغمة « الراست La » ، وقد يسمّونه أيضًا (عُشّاق) ، متى كان على أساس نغمة « الدوكاه Si » .

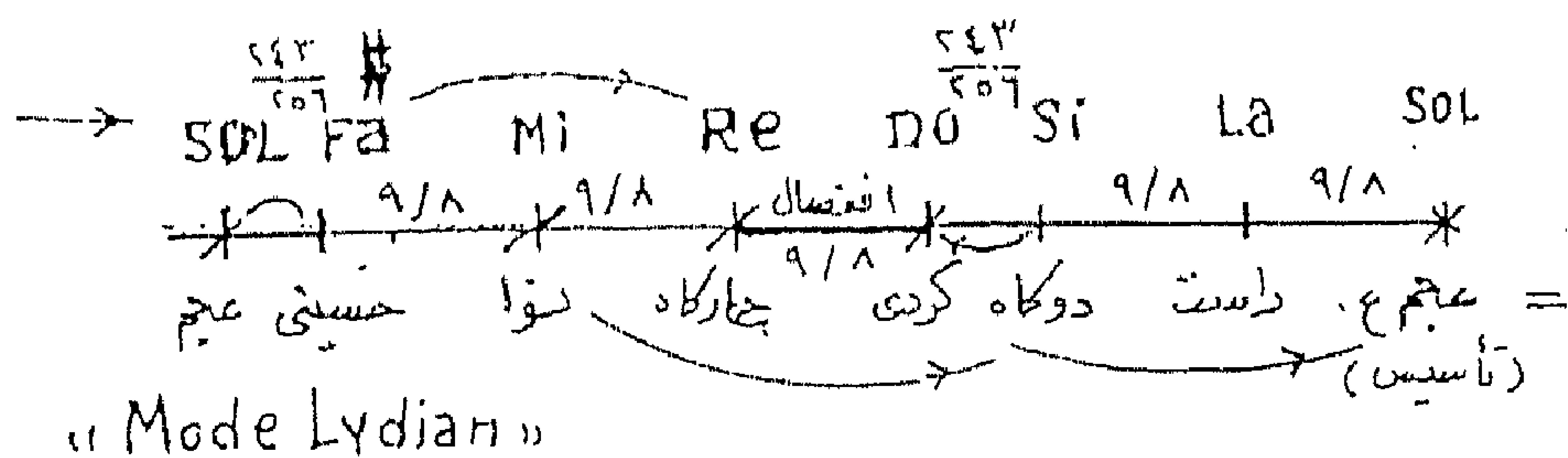
والثالث ، وهو ما كانوا يسمّونه : « دوريون Dorian » ، كان العَربُ قديمًا حتى القرن الثانى لا يستعملونه فى الألحان ، غير أنه استُعمِل فيما بعدُ على مَذهب إسحاق بقولهم : (بالبنصَر فى مجراها) ، ويُعرف عند المحدثين الآن باسم (كُردِى) :



وكلّ واحدٍ من تلك الأجناس الثلاثة ، كان يُرتّب فى جمعٍ بذِى الكُلّ ، مع نظيره ، أو غير نظيره ، فيقع فى الجمع إمّا أصلاً ، عند الطّرف الأثقل ، وإمّا فرعًا عند الطرف الأحَدّ ، أو قد يقع حشواً فيما بين هذين ، وكانت عدّة الجماعات تسعًا ، يتشابَهُ منها اثنتانِ ، فتبقى السبعُ الجماعاتِ الأساسِيّة ، وتفصيل ذلك :

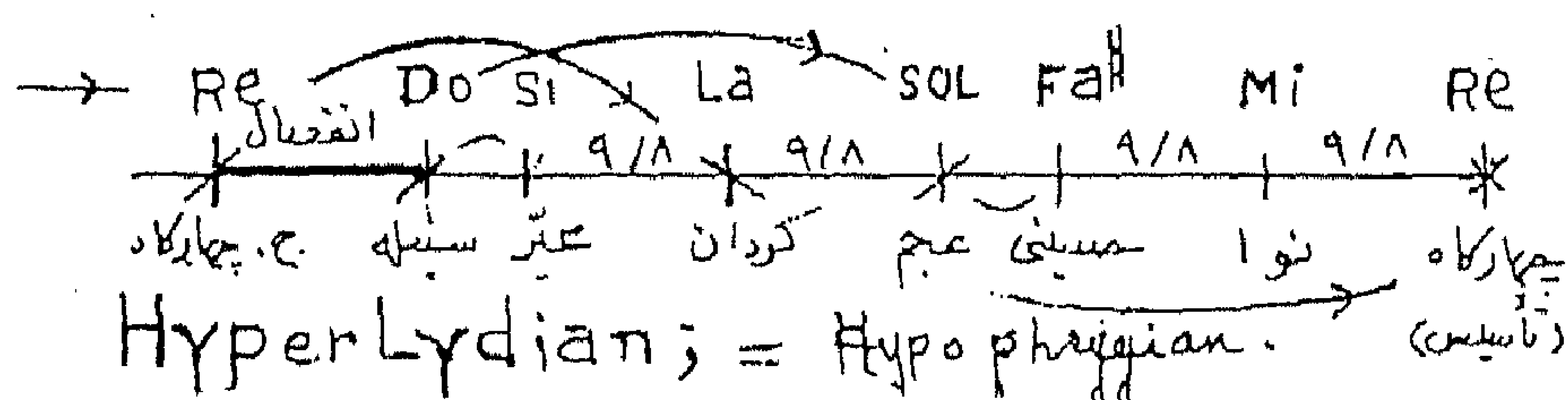
فالأول المُسمّى عندهم « ليديون Lydian » :

قد يُرتّب مع نظيره ، فى جمعٍ منفصل الأوسَط ، بتوالى النغمات :



وهو شبِيهٌ بما يُسمّى فى المُوسيقَى العربيّة مقام (عجم العشيران) [١] ، من فصيلة (العَجم) .

وقد يُرتّب مع نظيره فى جمعٍ متصل ، على أساس الخامسة التامّة فوق نغمة التأسيس ، فيقع بُعد الانفصال طرفًا أحَدّ ، فيسمُّونه « هيبر ليديون – Hyper Lydian » ، أى فوق اللّيديون ، بتوالى النغمات :



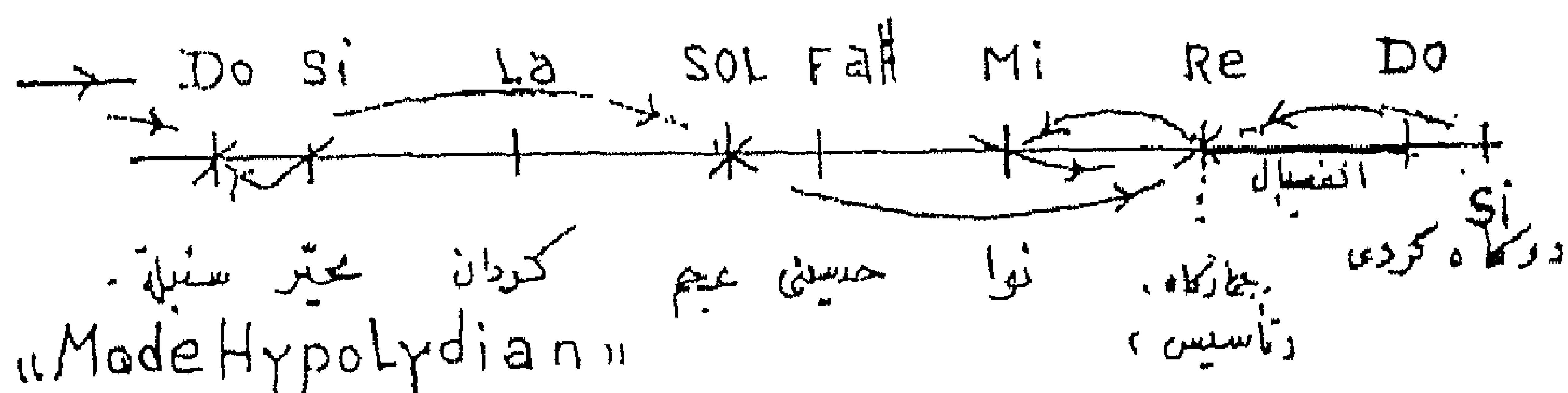
وهذا إنّما يُشبِه فى الموسيقَى العربيّة مقام (چهاركاه مصرىّ [٢]) ، وقد يُؤسّس على نغمة (صول Sol) فيسمّى : مقام (عجَم أصل) .

وقد يُرتّب ذلك مع نظيره ، فى جمعٍ متّصل الأحَدّ ، على أساس الخامسة التامّة تحت نغمة التأسيس أصلاً ، فيقع بُعد الانفصال طرفًا أثقل ، وتقع نغمة التأسيس فى نهاية بعد الانفصال ، وهذا الإجراءُ رغم أنه غير لائقٍ فى تأليف الجماعات اللحنيّة ، إلاّ أنهم كانوا يستعملونه على سبيل الإيضاح ، ويسمُّونه « هيبو ليديون – Hypo Lydian » ، أى تحت اللّيديون ، بتوالى النغمات :

---

(١) انظر : (عجم عشيران) – مقام .

(٢) انظر : مقام (چهاركاه مصرىّ) – وترتيب أبعاده كما فى الجمع منفصل الأثقل بالنوع الثانى – وانظر : (هيبُو فريجيون – Hypo Phrygian) .

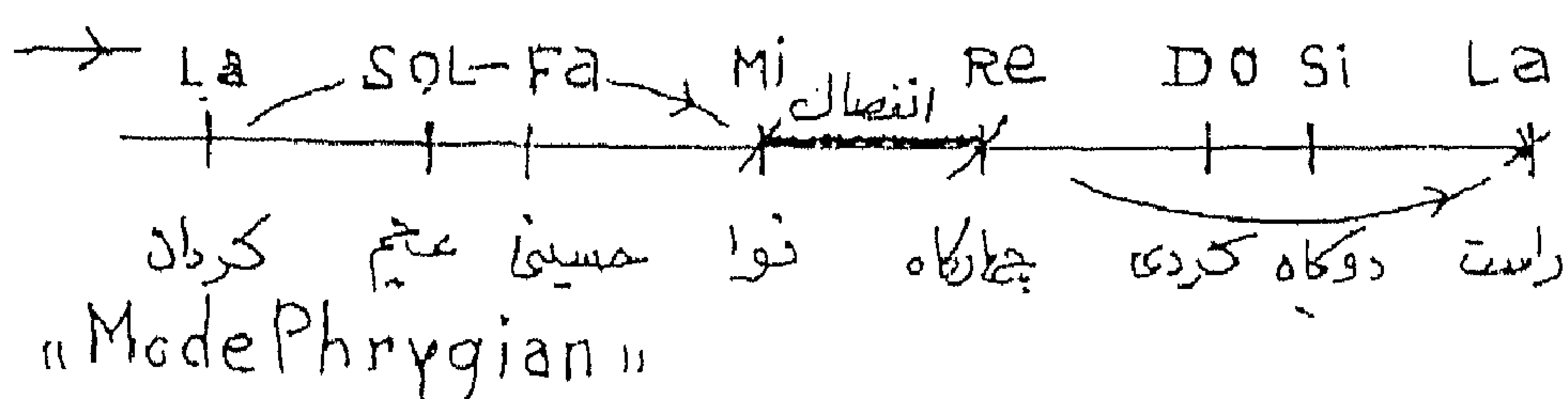


وهذا الجمع يبدو متنافرَ النّغم ، لأنّ وقوعَ بُعد الانفصال طرفًا أثقَلَ ترتّب عليه توالِي ثلاثة أبعادٍ طنينيّة تباعًا ، ممّا لا يصحّ معه التأليف ، لذلك ، فهو إمّا أن تُستَعار له نغمةٌ « سى Si » من خارجِ الجمع طرفًا أثقَلَ ، أو أن يُجعَلَ أساسُه نغمة (رى Re) ، بالانتقال إليها على الاستدارة ، استكمالاً لتأليف الجمع بحسّاسهِ المُلائم .

والأصَحّ أن يكون كذلك ، ويُجعَل على الأساس « صول Sol » ، فيكون شبيهًا بما كان القدماءُ يسمُّونه (عجم سَلْمك) [١] ، وهو قليل الاستعمال .

فأمّا النوع الثانى ، المُسمّى عندهم (فريجيون Phrygian) :

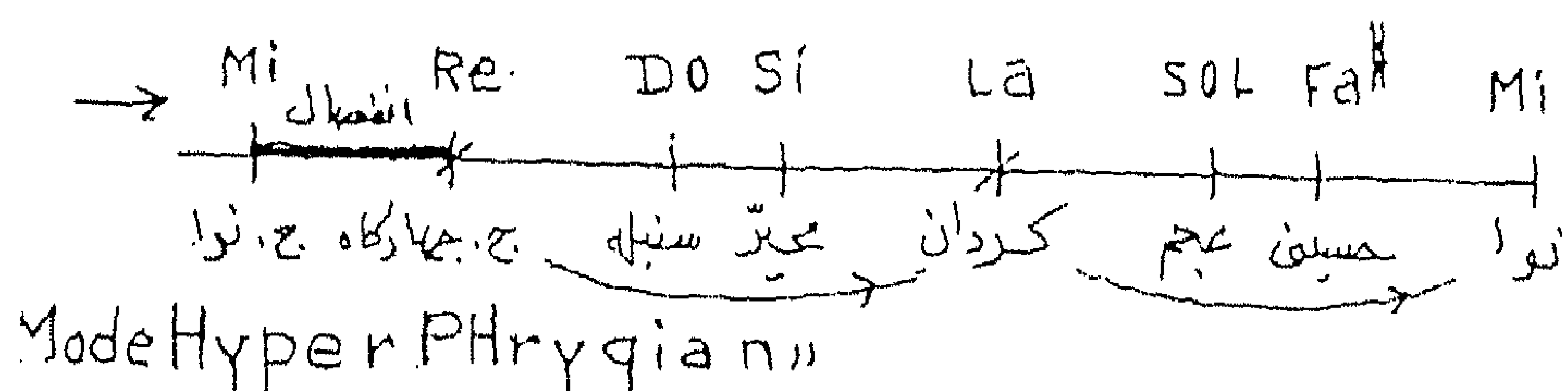
فقد يُرتّب مع نظيره فى جمعٍ منفصل الأوسط ، على الأساس (لا La) بتوالى النغمات :



(١) انظر : عجم سلمك = (سلمك) .

وهو شبيهٌ بما يسمّى فى الموسيقى العربيّة باصطلاح المُحدثين الآن ، (نهاوند رومى [١] Nehawand Roumiy) ، من فصيلة (النهاوند) .

وقد يُرتّب نظيره أيضًا فى جمع مُتّصل على أساس الخامسة التامة فوق نغمة التأسيس ، فيقع بُعد الانفصال طرفًا أحَدّ فيسمُّونه (هيبر فريجيون) ، بتوالى النغمات :



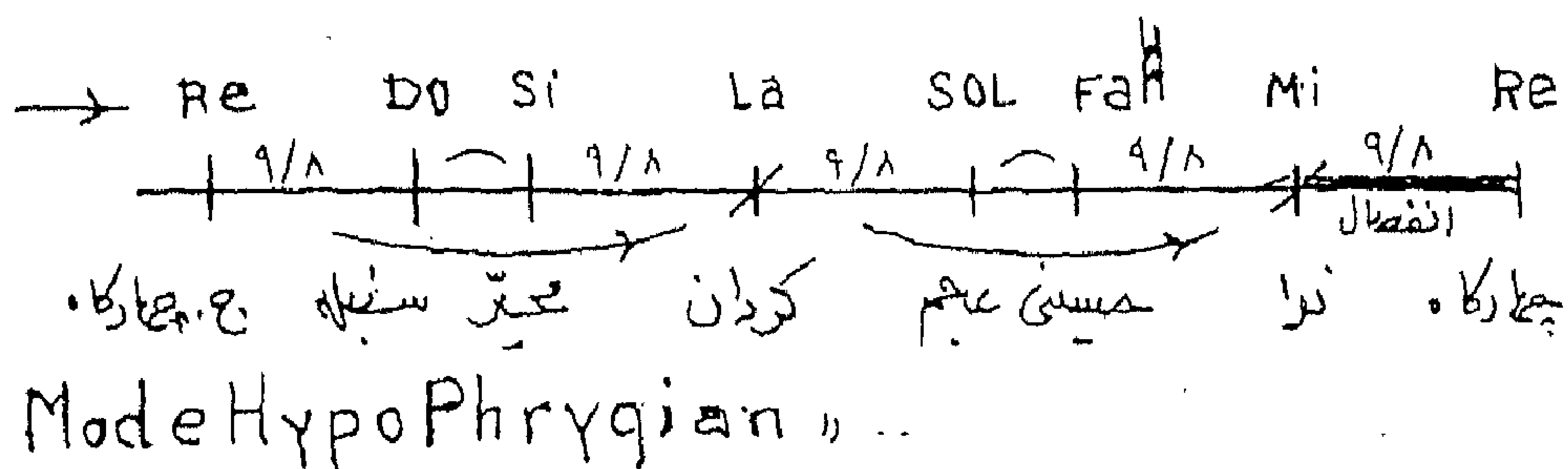
وهذا شبيهٌ بما يُسمّى فى المُوسيقَى العربيّة باصطلاح المُحدثين ، مقام (عُشّاق نَوا) ، من فصيلة (النّهاوند) ، وهو أيضًا بعينه ترتيبُ أبعاد الجمع المسمّى (هيبو دُوريون Hypo Dorian) .

وقد يُرتّب مع نظيره أيضًا فى جمعٍ منفصِل الأثقل [٢] ، فيقع بُعد الانفصال طرفًا أثقلَ ، على أساس الخامسة تحت نغمةِ التأسيس أصلاً ، فيُسمّونه : « هيبو فريجيون » ، بتوالِي النّغمات :

---

(١) انظر : (نهاوند رومى) .

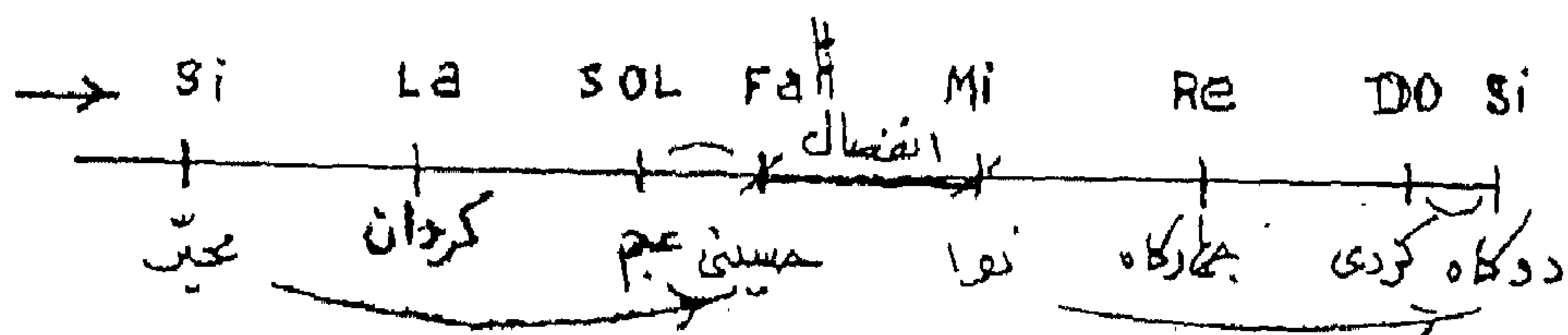
(٢) الجمع منفصل الأثقل هو بعينه بالجمع متّصل الأحَدّ الذى يُرتّب فيه الجنسان مما يلى الطرف الأحَدّ .



وهـذا هـو بعينـه مقـام (چهـاركاه مصـرى) ، فـى الترتيـب السّابق باسـم : « هيـبر ليديون – Hyper Lgdian » [1] .

فأمّا النوع الثالث المُسمّى عندهم (دوريون Dorian) :

فقد يُرتّب فى جمعٍ منفصل الأوسَط على الأساس (سى Si) بتوالى النغمات :

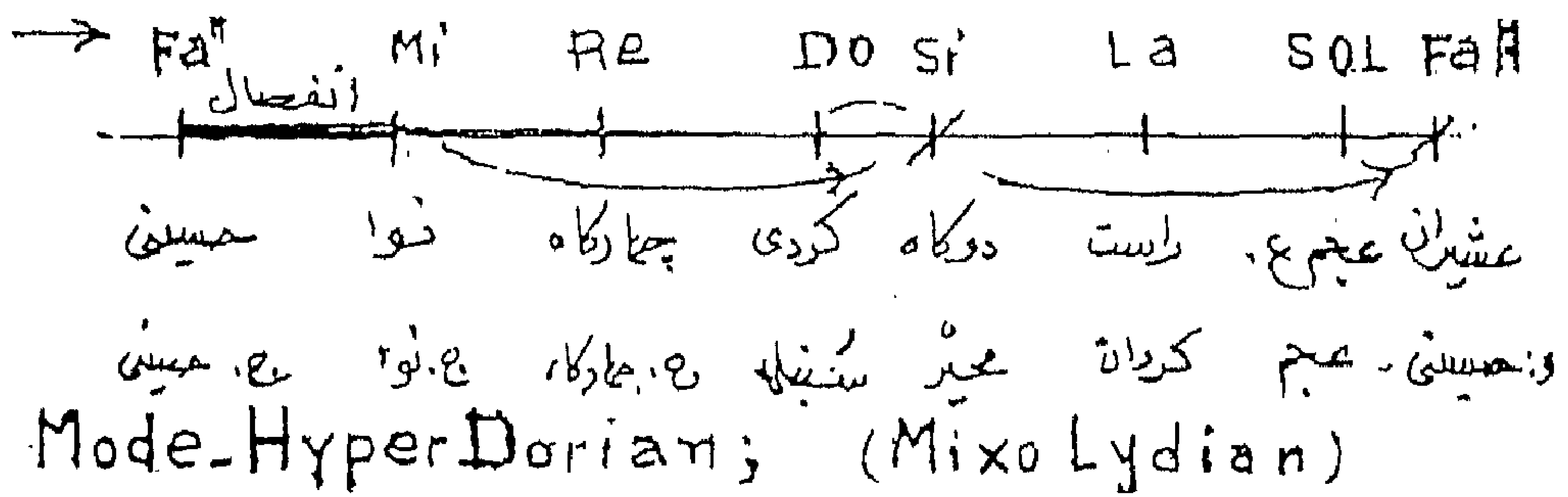


وهذا شبيهُ بما يُسمّى فى الموسيقى العربيّة ، على اصطلاح المُحدثين الآن ، مقـام (كُردى Chordiy) .

---

(١) وهـذا أيضًا هو الجمع المُتّصـل بنغم النـوع الأول من أنـواع ذِى المَدّتين ، المُسـمّى « هيبر ليديون) .

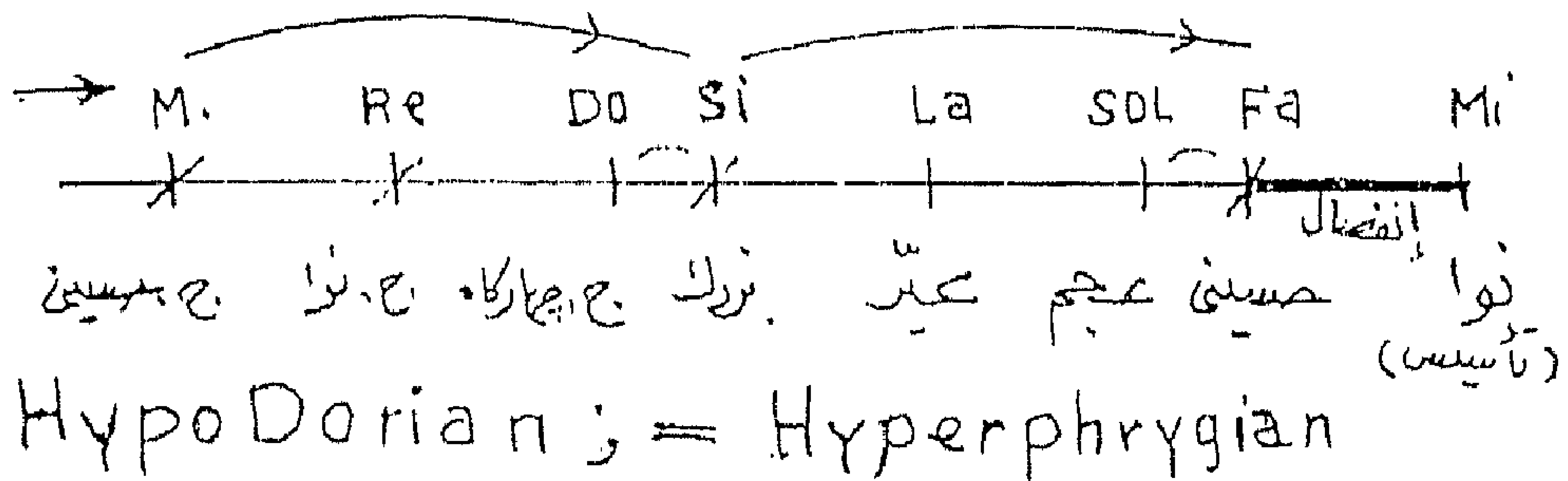
وقد يُرتّب مع نظيره فى جمعٍ متصل ، على أساس الخامسة فوق نغمة التأسيس ، فيقع بُعد الانفِصال طرفًا أحَدّ ، فيسمُّونه (هيبر دوريون – Hyper Dorian) ، أى فوق الدّوريون ، بتوالى النغمات :



وهذا يُشبه فى المُوسيقَى العربيّة ، ما يسمّى الآن اصطِلاحًا مقام : (كُردين) ، وقد يسمّى أيضًا (كردى الحُسينى) ، وأهل العِراق يسمّونه بلهجتهم : مقام (لامى Lamiy) ، من فصيلة (الكُردى) .

وهذا الجمع ، المُسمّى (هيبر دوريون Hyper Dorian) ، من فصيلة (الكُردى) ، يقع غمّازهُ المُتّصل من جنس (العجم Lydian) ، كانوا يسمُّونه أيضًا « مكسو ليديون – Mixo Lydian » ، لأنه مخلُوطٌ به فى ذِى الخمس على نغمة التأسيس .

ومتى رُتِّب ذلك الجنسُ فى جمعٍ بذى الكُلّ منفصِلِ الأثقل ، مع نظيره ، على أساس الخامسة تحتَ نغمة التأسيس ، فيقع بُعد الانفصال طرفًا أثقلَ ، فإنهم يسمُّونه « هيبو دوريون » ، بتوالى النغمات :



ويُؤخذ كذلك أيضًا على أساس بُردة « الدوكاه » ، ويُسمّى فى اصطلاح الموسيقى العربيّة ، عند المُحدثين : مقام (عشّاق) .

فتلك هى الجماعات السّبعُ الأساسيّة ، التى تخرُج من أنواع الجنس ذِى المدّتين ، وهى :

(١) (ليديون Lydian) ، وهو مقام (عجم العشيران) من فصيلة (العجم) .
(٢) (هيبر ليديون Hyper Lydian) = Hypo Phrygien .
(٣) هيبو ليديون Hypo Lydian .

(٤) فريجيون Fhrygian ، وهو مقام (نهاوند رُومى) من فصيلة (النهاوند) .
(٥) هيبر فريجيون Hyper Phrygian = هيبو دوريون Hypo Dorian .
(٦) هيبو فريجيون Hypo Phrygian = هيبر ليديون Hyper Lydian .

(٧) دوريون – Dorian ، وهو مقام (كردى) من فصيلة (الكردى) .
(٨) هيبر دوريون Hyper Dorian ويُسمّى أيضًا (مكسو ليديون Mixo Lydian) .
(٩) هيبو دوريون Hypo Dorian = Hyper Phrygian .

وكلّ واحدٍ من تلك الجماعات الثلاث الأصليّة ، يمكن أن يُضاعَف فى جمعٍ تامّ بذِى الكُلّ مرّتين .

فأما ذُو الكُلّ الأثقل فتُميّز فيه كلّ نغمةٍ باسمٍ باليونانية قديم ، ويختلف نظائر بعضها فى ذِى الكُلّ الأحَدّ تبعًا لموقع بعد الانفصال بين كلّ ذِى الكُلّ الأثقل ، وذى الكُلّ الأحَدّ .

فأثقَلُ نغمةٍ فى الجمع التام كانوا يسمّونها : برُسْلمبانُومنوسْ – Proslamba-nomenous ، ومَعناها : ثقيلة المَفروضات ، أو (المفروضة) فى ذِى الكُلّ الأثقل .

والثلاثُ النّغم التى تلِى هذه كانوا يُسمّونها : (ابياتون Hypaton) ، يعنى « الرئيسات » ، وهذه إمّا ثقيلة ، وإمّا حَادّة ، وإمّا الوسطىٰ بينهما .

والثلاث النغم التى تلِى هذه ، يسمّونها : (ماسون Meson) ، بمعنَى « الوسطَيات » ، وهى أيضًا إمّا ثقيلة وإمّا وسطى وإمّا حادّة .

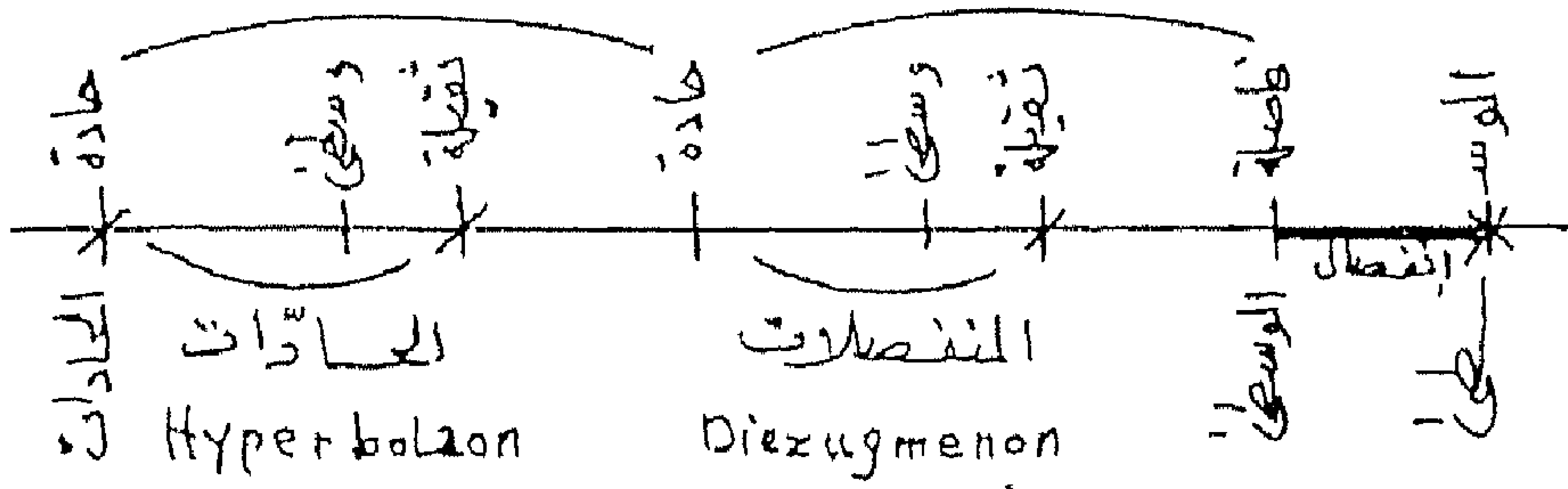
فأما الثامنة فى الترتيب ، فهى بعينها صياحُ النغمة المفروضة ، فيسمّونها (ماسى Mece) يعنِى « الوُسطىٰ » ، وهذه بمثابة المَفرُوضة لنغم ذِى الكُلّ الأحَدّ .

وذو الكلّ الأحَدّ تختلف تسمياتُ بعض نغمهِ باختلافِ ترتيب بُعد الانفصال فيه ، طرفًا أو وسَطًا .

فإنه متى كان بُعد الانفصال طرَفًا أثقَل ، فالنغمةُ التى تلِى الوسطىٰ يسمّونها : (باراماسِى Paramesè) ، ومعناها « فاصلة الوسطىٰ » .

ثم الثلاث النّغمُ التى تلِى فاصلةِ الوسطىٰ يسمّونها (ديزيوغمانُن – Diezugmeuqn) يعنى : « المنفصلات » ، وهى إمّا ثقيلة وإمّا وسطىٰ وإمّا حادّة .

ثم الثلاثُ النّغمُ التى تلِى هذه يسمّونها : (هيبر بولاون Hyper - Bolaon) ، ومعناها : « الحادّات » ، وهذه إمّا ثقيلةُ الحادّات ، أو وسطىٰ أو حادّة ، ونغمةُ حادّة الحادّاتِ منها هى صِياحُ الوسطىٰ فى الجمع التامّ ، ومثاله :

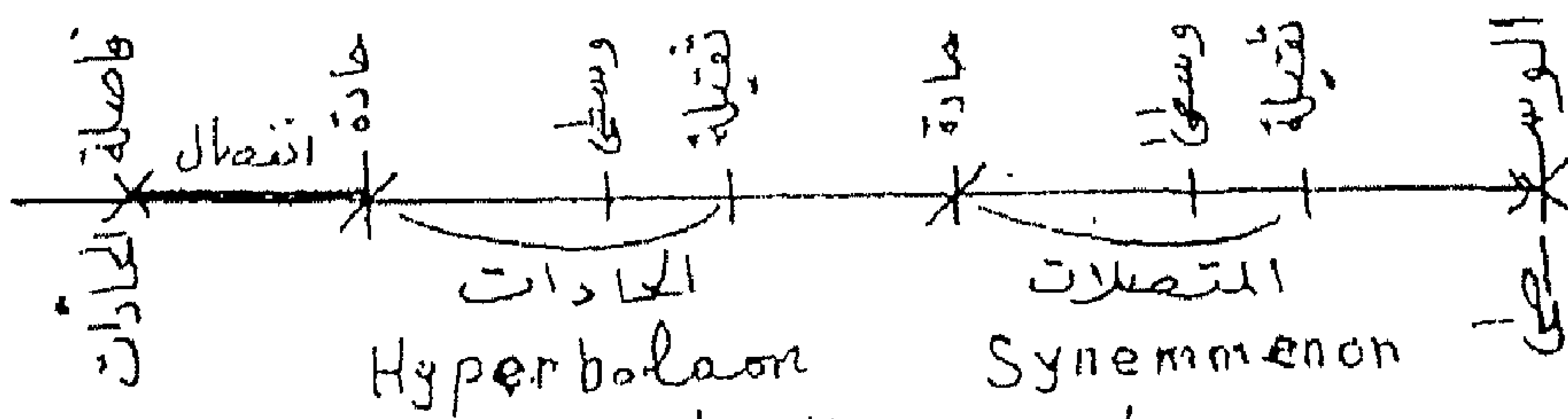


(نغم ذي الكل الحادّ في الجمع التامّ المنفصل بالوسطى)

ومتى كان الجمع التامّ متّصلاً بالوسطىٰ ، فوقع بُعد الانفصال في الطرَف الأحَدّ ، فإن الثلاث النغمات التي تلِي الوسطىٰ يسمّونها : (سينامنون – Synemmenon) ، يعني « المُتّصلات » ، وهذه إمّا ثقيلة وإمّا وسطىٰ ، وإمّا حادّة .

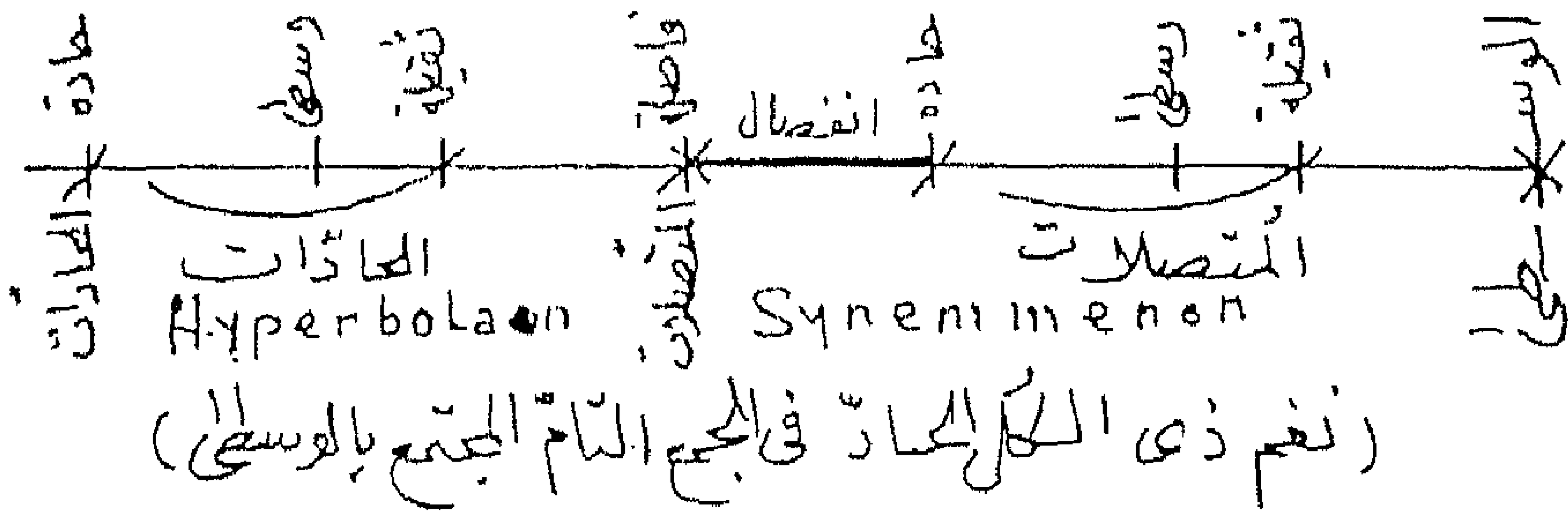
ثم الثلاثُ النّغمات التي تلِي هذه تسمّى (هيبر بولاون Hyper - Bolaon) أي « الحادّات » ، وهذه إمّا ثقيلة وإمّا وسطىٰ وإمّا حادّة .

وتبقَى بعد هذه الثامنةُ على نهايةِ بعد الانفصال ، فيسمّونها : فاصلةً للحادات ، وباليُونانية (باراميسى هيبر بولاون Paramesè Hyper - Bolaon) ، وهي بعَيْنها صياحُ نغمة الوسطىٰ ، ومثاله :



(نغم ذي الكل الحادّ في الجمع المتصل بالوسطى)

فـأمّـا إذا وقـع بُعـد الانفـصـال وسَـطًا فى ذِى الكُلّ الأحَـدّ ، فـإنّ الـثـلاث الـنّغـم التى تلِى الوسطى تسـمّى : « الـمُـتّصـلات » ، ثم التى على نهاية بعد الانفِصال تسمّى « فـاصِلة المتّصـلات » ، ثم الثلاث الباقية تسـمّى أيضـًا الحادّات ، ومن هذه فإنّ حـادّة الحادّات هى بالقـوّة صياحُ الوسطى ، على هذا المثال :



فـقـد تبيّـن ممّا تقدّم أنّ قـدماء اليُونان لم يسـتـعمِلوا من الأجناس القـوية غيـر أصناف ذِى الـمَدّتين ، وظَلّ هذا إلى قريبٍ من منتصفِ القرن الثانى للهجرة .

وقـد كان اسـتِـعمالُهم لهذا الجنس فى صنفين من نسب الأبعاد ، همـا : البُـعد الطنينىّ بنسـبـة الحـدّين (٩/٨) ، ثم بعـد البـقـيّـة بنسـبـة الحـدّين (٢٤٣ /٢٥٦) ، فكان من جـرّاءِ ذلك أنّ الأولى والثـالثة غيـر مـتفـقـتين ، وكذلك الثـانيـة والثـالثـة ، ثم الثالثة والرّابعة .

* * *

• الـمُوسيقَى الإفرنجيّـة European Music.

هى الـمُوسـيقى الأوروبيّـة والأمريكية عـامّة ، وهى مُحدثةٌ ، ولكنهـا ترجع ابتداءً إلى الأصـل اليـونـانىّ القــديم ، نُـقِلت إلى أُوروبا عن طريقِ عَـرب الأندلُس فى أواخِـر القرن التاسع ، وظلّوا يستعملونها كذلك زمنًا طويلاً حتى القرن الخامس عشر ، دُون

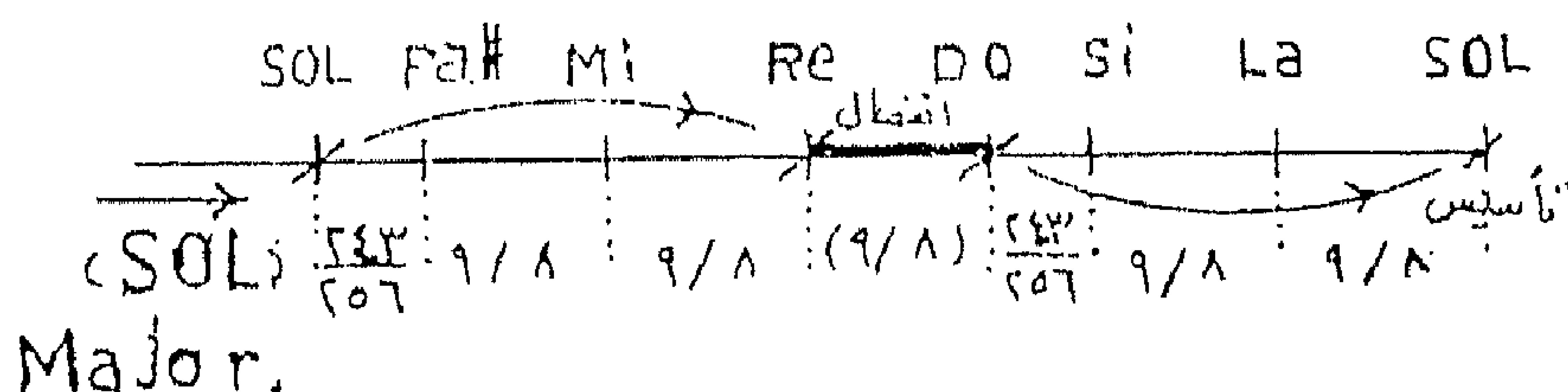
تغـييـر أو تبـديل ، ولا تزال دسـاتينُ العُـود الأوروبىّ القـديم تشـيـرُ إلى أبعـادِ الجنس الأصل الأوّل الـمُسمّى « ذا الـمَدّتين Diatonic » (١) .

غير أنهم لم يقتبِسوا من أصنافِ هذا الجنس غير نغم نوعَيْه الأول والثانى .

فالأوّل ، هـو بعَيْنه الجنس الذى كان اليُونان قديمًا يسمُّونه : (ليديون – Lydian) ، وهـو جنس (العجم Ajam) عند الـمُحدثين العرَب الآن .

والثـانى ، هو أيضًـا مـا كـانوا يسـمُّونه باليُـونانيـة : (فـريـجيـون Phrygian) ، ويسمّيه الـمُحدَثون الآن فى بلاد المشرقِ (نهاوند Nehawend) .

فكانوا يجمعون نغمَ الجنس الأوّل جمعًا منفصِلاً بين طرفَى ذِى الكُلّ ، ويسمُّونه : « الكبيـر – Major » بدلالةِ نغمة التأسيس ، على هذا الـمِثال :



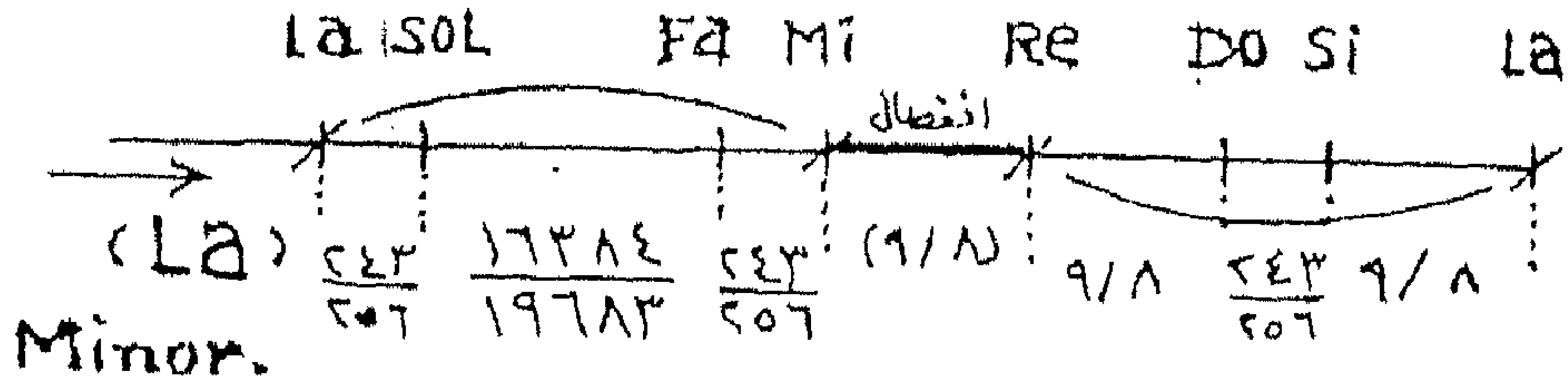
وهذا الجمعُ بعَيْنه هـو ما كـان يُسمّى قـديمًا باليـونانيّة « ليـديون Lydian » ، فيما يُعرف عند المحدّثين المشارقة باسم : مقام : (عَجم العُشَيران) .

فأمّـا النوع الثانى ، فكانوا يجمعونه بذى الكُلّ جمـعًا منفصل الأوسَط أيضًـا ، أصلُه هذا الجنس القـوىّ ، وفرعُه جنسٌ ليّن قليل الاستـعمـال ، وقتـئـذٍ ، يسمُّونه :

---

(١) انظر : (ذو المَدّتين) .

الملوّن (١) Chromatic ، ثم يطلقون على هذا الجمع اسم : « الصغير Minor » بدلالة نغمة التأسيس ، ومثاله بتوالى النغمات :



وهذا الجمع لم يكُنْ يُستعمل عند القُدماء من اليُونان ، وإنّما استعمله العرَب المتوسّطين فى القرن الخامس عشر بوجهٍ آخر ، وهو شبيهٌ بما يسمّى عند المُحدثين الآن مقام (نهاوند) .

وليس لدى أصحاب المُوسيقى فى أُوروبا عامّة غير هذين الصّنفين من مَقامات الألحان المُستعملة فى الغِناء الطبيعىّ المَقرون بالأقاويل ذات المَعانى ، إلى وقتنا هذا .

ومع ذلك ، فإنّ كلَّ واحدٍ من تلك الأجناس الثلاثة المُستعملة يُعدّ غير متلائم النّغم ، من قِبَل أن :

الأوّل ، غير مُتلائم فى ثالثتِه الكبيرة ، فهى متنافرة مع الأُولى ومع الرابعة أيضًا .

(١) الملوّنات من الأجناس اللحنيّة هى ما تتألف أبعادُها من مقادير صحيحةً فى المُتواليات ، وهذا الإجراءُ الذى يجتمع فيه بُعدان ، كلّ منهما بعدُ بقية ممنوع أصلاً فى تأليف الأجناس اللحنيّة ، حيث لا يجوز أن يجتمع فى الجنس الواحد بُعدان متساويان كلّ منهما بعد بقية ، لا على الاتصال ، ولا على الانفصال بينهما - (انظر : « جنس حجاز أو حجازكار ») .

والثانى ، تُعدّ ثالثتُه الصغيرة متنافرة كذلك مع الأولى والثانية أيضًا ، ولا وجه للتوفيق والمُلاءَمة فى كليهما إلاّ بتعديل النسبة فى كليهما .

فأمّا الثالث ، وهو الجنس الليِّن ، فهو أرخَى أصنافها ولا يجوز استعماله ، على هذا الترتيب ، وذلك لأنّ من أبسط المبادئ فى تأليف نغم الأجناس اللحنيّة ألاّ يُجمع ببُعدَى بقيّةٍ فى أصل جنسٍ واحد ، لا على الاتّصال ولا على الانفصال بينهما .

ولمّا كانت الأبعادُ الصّغار التى تخرج من الجنس الفيثاغوريّ القديم هى التى ينقسم بها البُعد الطنينيّ إلى بُعدين أصغرَيْن متى قُسِم ببُعد البقيّة ، أحدهما نسبة هذا البُعد بالحدّين (٢٥٦/٢٤٣) ، والآخرُ فضلُ الطنينيّ على نسبةِ بعد البقيّة ، بالحدّين (٢١٨٧/٢٠٤٨) ، كان مجموعُ الأبعاد الصّغار التى ينقسم بها ذو الكُلّ اثنَى عشر بُعدًا ، أو واحدًا وعشرينَ ، إذا فُصل أحدُهما عن الآخر ببُعدِ إرخاءٍ صغير ، والأمر كذلك أيضًا متى استُعمل الجنسُ الطبيعيّ (١) .

وظلّوا يستعملون كِلا هذين ، حتى إذا لم يُوفقوا فى استِنْباط الأجناس اللحنيّة وحُسْنِ استخدامها فى الألحان على الترتيب العدديّ ، لجأوا إلى التقسيم المتناسِب بقوّة الثانية عشرة ، فاندمجَتْ الأبعادُ الطنينيّة وأنصافها فى ذلك التّقسيم على أطراف البُعد الطنينيّ ونِصفه .

فصار بُعد البقية مُساويًا :

$\sqrt[١٢]{٢/١}$ × طول الوتر = ٠,٩٤٣٩ تقريبًا ،

وصار البُعد الطنينيّ ضِعفَ البقيّة مساويًا .

$\sqrt[٦]{٢/١}$ × طول الوتر = ٠,٨٩٠٨ تقريبًا .

---

(١) وقد استعملوه أيضًا ، ولكن بطريقة غير لائقة فى ترتيب أبعاد النغم ، فكانت عدّتها فى ذى الكُلّ اثنتين وعشرين نغمة – انظر : (سلّم الموسيقى الأوروبية القديم) .

وبذلك انكمشَتْ الألحانُ الغنائيّة فى ذَيْنك الصّنفين اللّذين أوردناهُما قبلاً ، فولَّوْا نشاطَهم نحو نغمِ الآلاتِ واجتماعاتِها كيفما اتّفق دونَ نظرٍ إلى ما هو ملائم مُتّفِق أو غيرُ مُلائم ، وهذا اتّجاهٌ طبيعىّ عند الأمم التى تضيقُ لديها دائرةُ العَلْم بالألحان على الوجه الطبيعىّ .

ومع ذلك ، فإنّ اختصارَ سلّم الموسيقىٰ عندهم على ذلك الوجه ظهر أثرهُ فى المبادئ التى يُحاولون بها فى أُوروبا أن يَظهرُوا بأنّهم أصحابُ فضلٍ فيها وهى الاتفاقات الصّوتية ، ومن أمثلة ذلك :

إن المركّب العددىّ فى المتوالية بالحدود :

٤ / ٥ / ٦

بالنغمات (دو) (مى) (صول)

أصبحَ مُشوّهًا بأعداد ذات كُسور دائريّة ، لا تليقُ بمثل تلك المُتوالية العددية البسيطة التى مجموع طرفيها مساويًا ضعف الوسَط العددىّ بينهما .

والأمر كذلك فى أصنافِ المُتجانسات اللّحنيّة ، فليس لديهم منها سوى ذينك الصّنفين اللّذين ذكرناهُما ، وليس فى مَبادئ المُوسيقَى الأُوروبيّة ما هو جديرٌ بالذّكر ، لا فى نَغم الألحان الطبيعيّة ولا فى نغم الاتّفاقات المَسموعة من الآلات ، فهذه وتلك ليس لأيّهما مَذهبٌ علمِىٌّ بالحِساب ، بل إنّما الأمرُ لا يتعدّى احترافَ نغم الآلاتِ كيفما أتّفق ، على ذلك التقسيم المتناسِب بالقوّة .

والعجيبُ أنهم يحاوِلون فى الألحان سَتْرها بغطاءٍ وافرٍ من نغم الآلاتِ تزيدُها تنافُراً وتطغىٰ عليها ، ويسمّون هذا رغم ذلك بأنها « اتفاقاتُ واصطِحابات – Harmonic » ، وليس فيها غير ضجيجٍ لا يدلّ على معنًى ذلك الاصطلاح .

ثم أخذوا أيضًا يتحوّلون نحو الأخذ بهيئاتٍ تصوُّريّةٍ من نغم الآلات الصّناعيّة ، دون النّظرِ إلى أصناف النّغم التى تخرجُ منها ومُطابقتِها للأصوات البشريّة ، فكان

هذا بالإضافة إلى ذاك كأنّما هو وسيلةٌ لإخراج الأنغام فى تراكيبَ مُختلفة لا يُعدّ أكثرُها إلاّ ضجيجًا لا صلةَ له أصلاً بالموضوع المُراد تصوُّره ، وقد أضافوا على بعض ذلك اسم : « Symphony » ، أى قصائدَ نغميّة ، وهو اسمٌ فى الحقيقة على أشياءَ فى مخيّلة المؤلّف ، لم يقوَ على استظهارها تمامًا على نغم الآلات .

وقد زادَ الطّين بلّةً أن بعضَ المُحدَثين من العرَب ممّن ضاقَتْ أفكارُهم عن استيعابِ وفهم المُوسيقى كعِلمٍ له مَدخلٌ فى الرّياضيّات والمَنطق ونَظْم المُصَوِّتات ، ومن هؤلاءِ مَن هُم أصحابُ أمرٍ فى تعليم النّشءِ قد خَرجُوا على المُوسيقَى العَربيّة تحت وطأة الغَزْو الفكرىّ الإفرنجىّ ، فاستَبْدلوا أنغامَها العَذْبة الجميلة ، التى كان المستشرقون يحاولون جاهدين أن يكتشفُوا صحيحَ المعرفة بها ، إلى الأخذِ بتلك النّغم الفوضىٰ والألحانِ الصّارخة المُفزِعة التى تُسمع من أصواتٍ مُرتعشة ، حيث أخذوا ينادون بالتطوُّر بَيْنما هُم فى طريقِ الهَدْم ، وينادونَ بالعِلْم ، بينما هُم فى صميمِ الجَهالة التى أخذت تمحُو من أذهانِ الطَّلبة قوميّتهم فى علمٍ هُو فى الواقع جُزءٌ من اللّغة العربيّة التى نعتزُّ بها .

وليس أبلغُ دليلٍ على أنها لا تدخل فى عداد العِلْم بالمُوسيقىٰ ، إلاّ أن نُوردَ هنا جدولاً [1] يبيّن مُعدّلات تردُّدات النّغم السّبع الأساسيّة كما هى على المَذهب الأوروبىّ مع نظائرَ لها فى الترتيب الطبيعىّ ، حتى يُعلَم إلى أىّ مَدًى هم أقلّ الأمم حَضارةً فى عِلم الألحان ، رغم بلوغِهم الذروة فى علوم أُخَر :

اسمُ النّغمة	مُعدّلات طبيعية فى الموسيقى العربية	نظائرَ فى المُوسيقى الأوروبيّة غير طبيعيّة
عجم ع .	= ٩٦,٠٠ ذبذبة تامّة يقابلها (Sol)	= ٩٧,٣٥٠ ذبذبة

---

(١) وهذا الجدول على حسب ما اعتَمدوه فى المُؤتمر المنعقد فى لندن سنة ١٩٣٩م ، الذى يتقيّد بأن نغمة (لا La) الحادة بمعدّل ٤٤٠,٠٠ ذبذبة تامّة .

راست	= ١٠٨ر٠٠	ذبذبة تامة	يقابلها (La)	= ١١٠ر٠٠	ذبذبة
دوكاه	= ١٢٠ر٠٠	» » »	(Si)	=	
كرد	= ١٢٨ر٠٠	» » »	(Do ♮)	= ١٣٠ر٠٨	»
سيكاه	= ١٣٢ر٠٠	» » »	Do ‡	....	
جهاركاه	= ١٤٤ر٠٠	» » »	Re	= ١٤٦ر٨٣	»
نوا	= ١٦٠ر٠٠	» » يقابلها	Mi	١٦٣٢٥	»
حصار	١٧٠ر٠٠	»	Fa ♮	١٧٤ر٥٥	»
شورى	١٧٦	» » »	Fa ‡	....	
حسينى	١٨٠	» » »	Fa ♯	١٨٥ر٢٢٥	»
عجم	١٩٢	» » »	Sol	١٩٤ر٧٠٠	»

ومع ذلك فلا يسَع المرءُ إلاّ أن يشهدَ لهم بالبَراعة في صناعة الآلات بأنواعها وأنهم من المبدأ أهلُ صناعةٍ فى مُزاولة تلك الآلات ، فإذا أُتيحَ لهم أن يأخُذوا بالمبادئ الطبيعيّة فإنهم ، مع إمكانيّاتهم الكبيرة ، لا ينقادون نحو ناصية العِلْم بالموسيقىٰ على الوجهِ الأكمل .

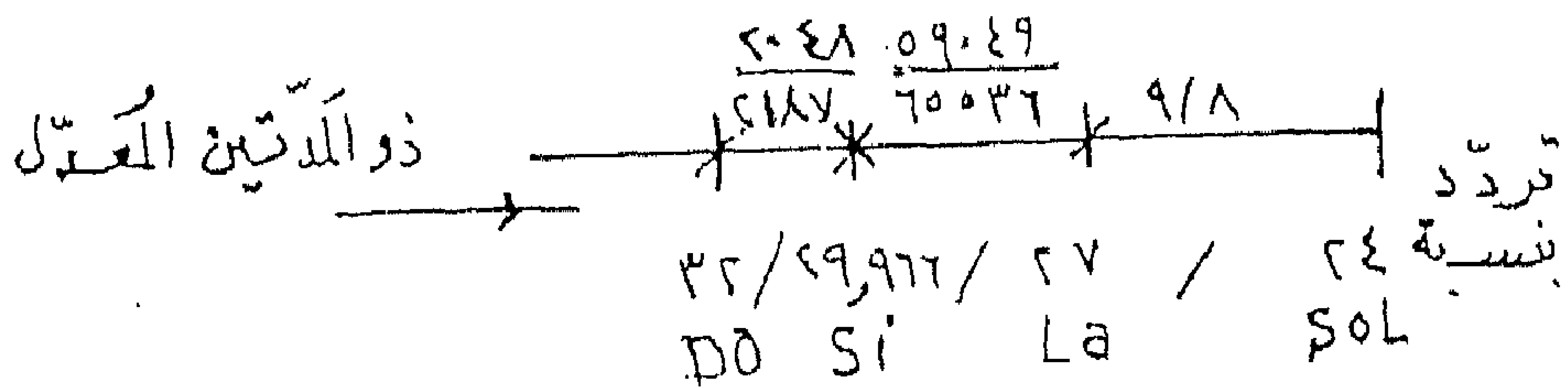
فتلك هي عناصرِ العمَل والعِلْم فى المُوسيقى الأُوروبية ، أشياءُ بديهيّة تافهة ، ورغم تزييناتُ أقاويلَ المشتغلين بها والمتحمّسين لهَا عن جهْل ، فإنها موسيقىٰ تعتمد على نغمٍ محدودةٍ وتركيبات غير محدودة كيفما اتّفق – فأمّا الألحانُ الطبيعيّة فى صناعة الغناء فهم أبعَدُ أهل الأرض عن الصّوابِ فيها ، ولا عِبرةَ عندنا بما يسمّونه : « المُوسيقَى العالَميّة » أو مُوسيقى الحضَارة ، فليس فيها مذهبُ عِلْمٍ بمبادِئَ طبيعيّةٍ يرتاحُ إليها العَقْل ، وبالتالِي ليست فيها حَضارة .

* * *

• الموسيقَى البيزنطيـة Byzantine - Music

نسبةٌ إلى بيزنطة (١) ، عاصمة مملكة الرُّوم الشرقيّة فى عهد الملِك قُسطنطين الأوّل ، وكانت تضمّ تركيا ، والموسيقَى البيزنطية قديمًا هى بعينها الموسيقَى الإغريقية إلى القرن الخامس للميلاد ، ثم توالَتْ عليها عدّةُ إصلاحات ، حتى بَدَتْ بما يُعرف الآن باسمِ الموسيقى الكنسيّة ، على المَذهب القُسطنطينى .

والتغييرُ الذى بَدا فى المُوسيقَى الإغريقيّة كان يتناوَل تعديل الجنس الأصل الأوّل ، بالتصرُّف فى ثالثتِه ، وأوّلُ تعديل طرأ على ذلك الجنس ، المُسمّى قديمًا « ذا المَدّتين Diatonic » ، هو أن جُعِلت ثالثتُه على نسبةٍ من الثانية تساوِى مُربّع بُعد البقيّة ، فصارت نغمُ ذِى المَدّتين المُعدّل على هذا الترتيب :



غير أن هذا التّعديل لم يكن ذا أثرٍ واضحٍ ، إلاّ بفرضٍ واحد ، وهو أن : النسبة ٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦ ، تقرّب بالحدّين (٩ / ١٠)

والنسبة ٢٠٤٨/٢١٨٧ تُقرّب بالحدّين (١٥/١٦)

(١) بيزنطة ، مدينة قديمة على البسفور ، ومكانها الآن « استامبول » .

ومع ذلك فقد ظلّ التعديل كما هو ، واستمرّ كذلك فى المُوسيقى البيزنطية إلى القرن الثامن عشر ، حيث تفرّغ القِسّ خريسْتيوس إلى إصلاح شامل فى تحديد أبعادها وعلاماتها وطُرق كتابتها .

فأمّا تدوينُ الألحان ، فقد جعل العلاماتِ الدّالة على النّغم تُكتَب من اليمين إلى اليسار ، كما فى اللّغات العربيّة والشرقية ، وتكتب أيضًا من اليسار إلى اليمين كما فى اليونانية ، وأمّا تعديل أبعادِ ما بين النغم فقد غيّرها من جذورها ، حيث جَعل نسبة ذِى الكُلّ بالحدّين (١/٢) مقسُومة بالجذر الثامن والستين ، أى أن :

$$\sqrt[٦٨]{١/٢} \left\{ \begin{array}{l} = \text{س} = ١ \text{ (فرضًا) .} \\ = ٠,٩٨٩٢٠ \text{ من طول وترٍ مفروض .} \end{array} \right.$$

ثم جعل الأبعاد المُستعملة فى الجنس ذى المدتين ثلاثة أصناف :

كبيــر ، ويحــدّه العــدد (١٢) من تلك الأبعاد المتناسبة بالقوّة .

ومتوسّط ، ويحدّه العدد (٩) من الأبعاد المفروضة الثمانية والستّين .

وصغير ، ويحدّه العــددُ (٧) أجزاءً من ثمانية وستّين (١) .

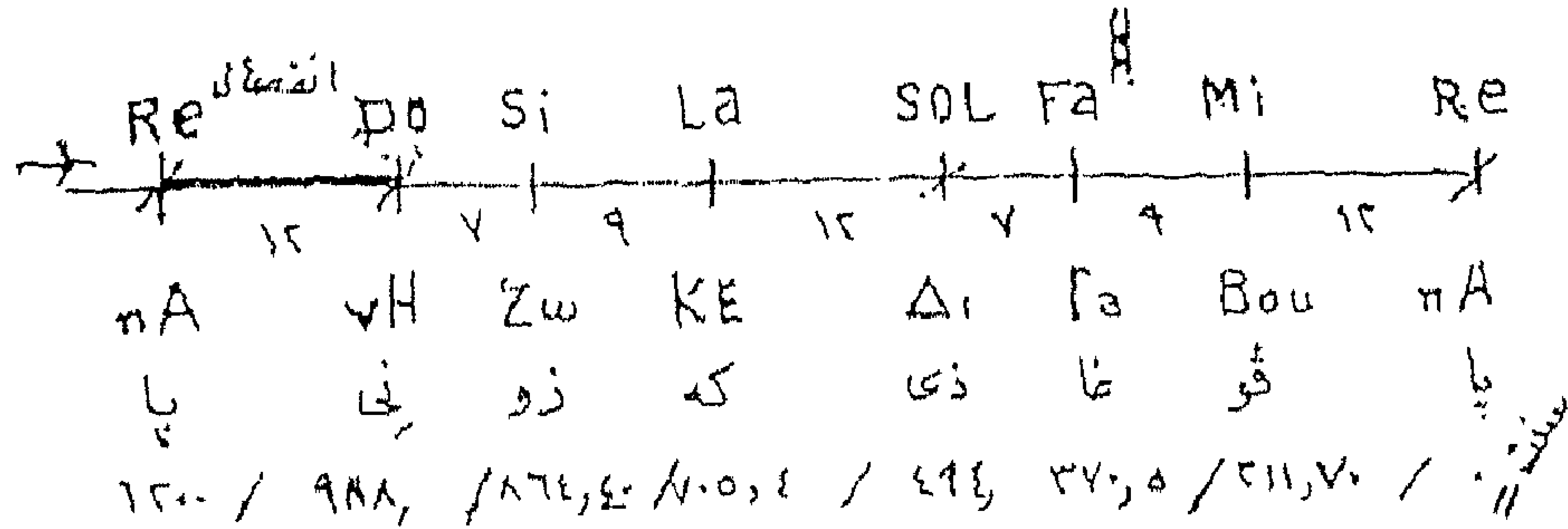
فالكبيرُ من هذه يقوم مقام نسبة البُعد الطنينىّ بالحدّين (٨/٩) ، أو يقوم مقام ما هو فى حُكم البُعد الطنينىّ .

والمتوسّط يقوم بدلاً عن نسب الأبعاد المُجنّبات الأوساط جميعًا ، على فرض أنّ المتوسِّط بين الأعظَم والأصغَر يساوى ثلاثةَ أرباع الأعظم ، وأن الأصغر يُساوى ثُلث مجموعهما .

---

(١) انظر : (مبادئ الموسيقى اليونانية) للأب أنطون هابى – طبع دمشق سنة ١٩٣٩م .

فكانت نغمُ الجنس ذِى المَدّتين تُرتّب على تلك الأبعاد الثلاثة ، فى جمع مُتّصل على الأساس (رى Re) بتوالى النغمات :



وهذا التقسيم المتشابه يبدو مخلوطًا من نغم ذِى المَدّتين ، المسمّى اصطِلاحًا بالعربيّة (عجم) ، ومن الجنس القوىّ المستقيم المسمّى (راست) [1] ، غير أنه يمكن تمييز أصناف كلّ من هذين ، إذا علِمنا أنهم كانوا يستعمِلون :

العدد (٣) فرضًا ، وهو رُبع الطنينىّ التام ، كأنه بُعد إرخاء بين الأبعاد المُتَوالية ، وكذلك كانوا يستعملون العدد (٤) على هذا الوجه .

وكذلك العدد (٥) فرضًا ، على أنه فضل الطنينى الكبير على بُعد البقية .

وأيضًا كانوا يستعملون العدد (١٣) بفرض أنه بُعد طنينىّ يجمع بقيّتين إحداهما بالعدد (٧) والثانية بالعدد (٦) .

وكانوا يستعملون العَدد (١٤) بفرض أنه بُعدٌ طنينىّ كبير يساوى مجموع بقيّتين كل منهما بالعدد (٧) .

---

(١) انظر : (سلّم الموسيقى البيزنطية) .

وكذلك يستعملون العدد (١٨) على أنه بُعد ثالثةٍ وسطى ، وبالتالى يجعلون العدد (٢١) بإزاء ثالثة كبيرة .

وعلى تلك الفروض كانوا يستخرجون أصنافًا كثيرة من الأجناس اللحنيّة التى يبدو أكثرها مُتشابهًا فى المَسمُوع ، بفرض أنّ أصغَر الأبعاد البقيّات مُساويةُ للعدد (٦) ، فكانت عدّة الأبعاد اللحنيّة عندهم عشرة أصناف ، من الطنينيّات والمُجنَّبات والبقيّات .

وكان لهم فى التدوين علاماتٌ خاصّة يمكن كتابتها بإزاء حُروفِ الأقاويل والتراتيل الكنسيّة ، من اليمين إلى اليسار وبالعكس ، ومع ذلك فقد كانت الموسيقى البيزنطية على هذا المَذهب محدودةً فى الكنائس الشرقية حتى القرن الثامن عشر للميلاد ، وهو من حيث الهيئةِ اللحنيّة يبدو كأنه وسَطًا بين ما هو بالحقيقة من جنس (العجَم) وبين ما هو من فصيلةِ (الراست) ، وليس فيه مذهبُ علمٍ أصلاً ، فقد فات هؤلاء العُلماءِ أنّ :

النسبة (٩/٨) هى الصحيحة للبُعد الطنينىّ على الأساس (صول Sol)

وأن النسبة $\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$ تقرّب إلى النسبة العددية بالحدّين (٩ / ١٠)

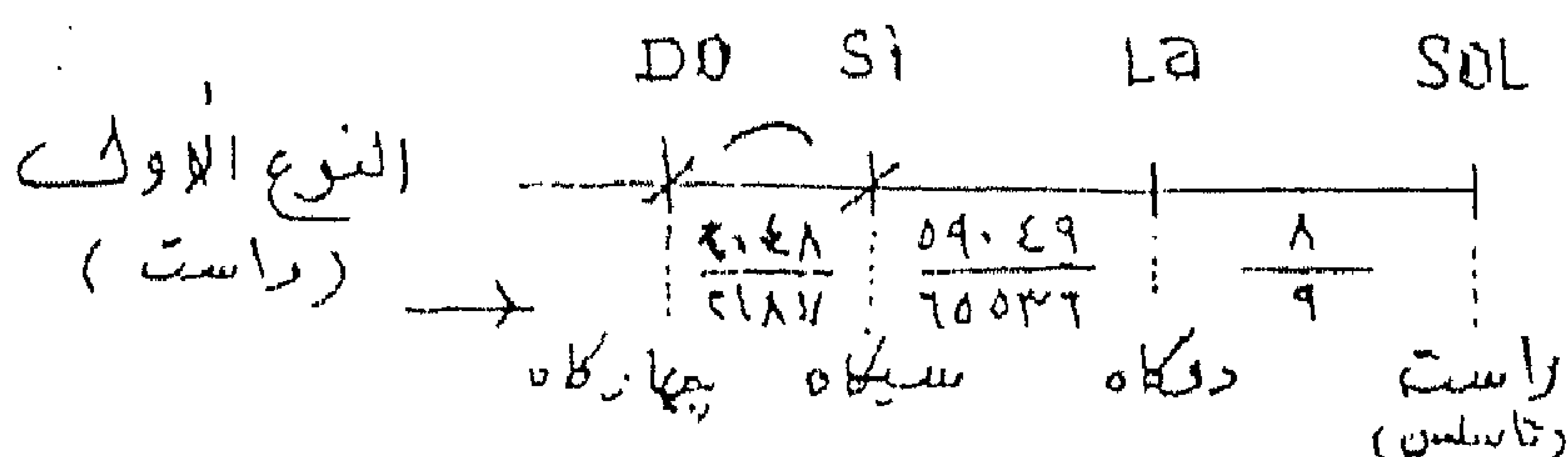
والنسبة $\frac{٢٠٤٨}{٢١٨٧}$ » » » » » » (١٥/١٦) ،

وحينئذٍ يخرجُ من ذلك هيئة الجنس الذى يسمّيه العرب (المتّصل الأوسَط) ، وهو الطبيعىّ لترتيب نغم ذِى المَدّتين .

* * *

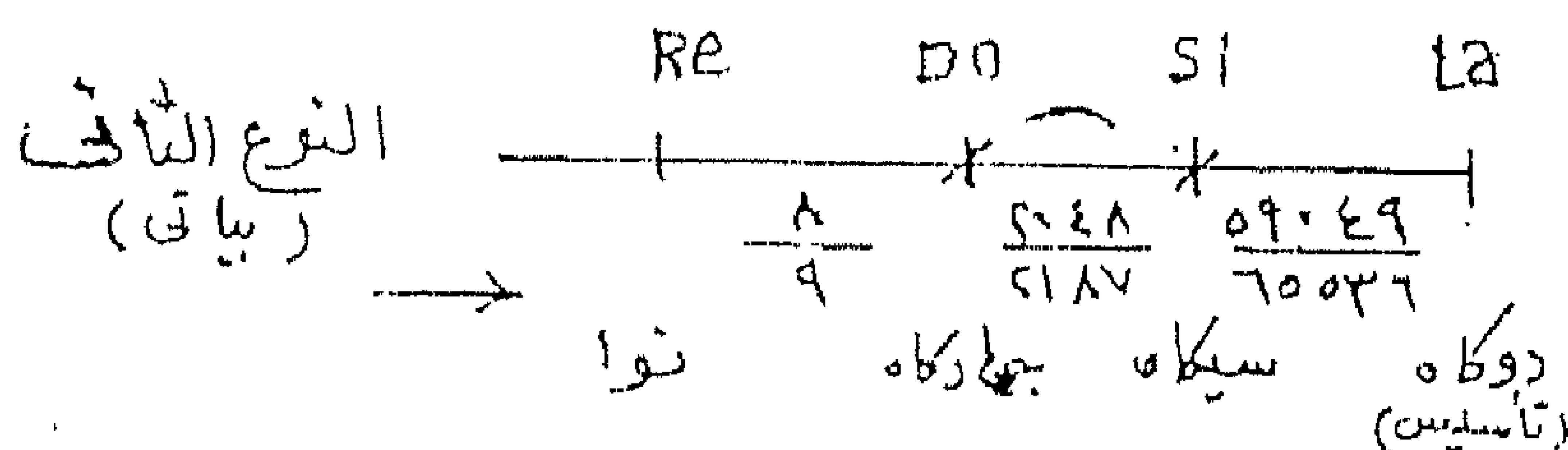
• المُوسِيقَى التركيّة — Turkish Music

المُوسيقَى عند التُّرك هي وليدةُ التّرتيب البيزنطيِّ القديم ، على التّعديل الذى أُجرِى فى أبعادِ الجنس الفيثاغوريّ الأصل ، وذلك فى ثالثته لتكون من الثانية على نسبةِ مربّع بُعد البقيّة ، فلذلك صار النّوع الأول من ذِي المَدَّتين ، على هذا التعديل ، بتوالى النغمات :

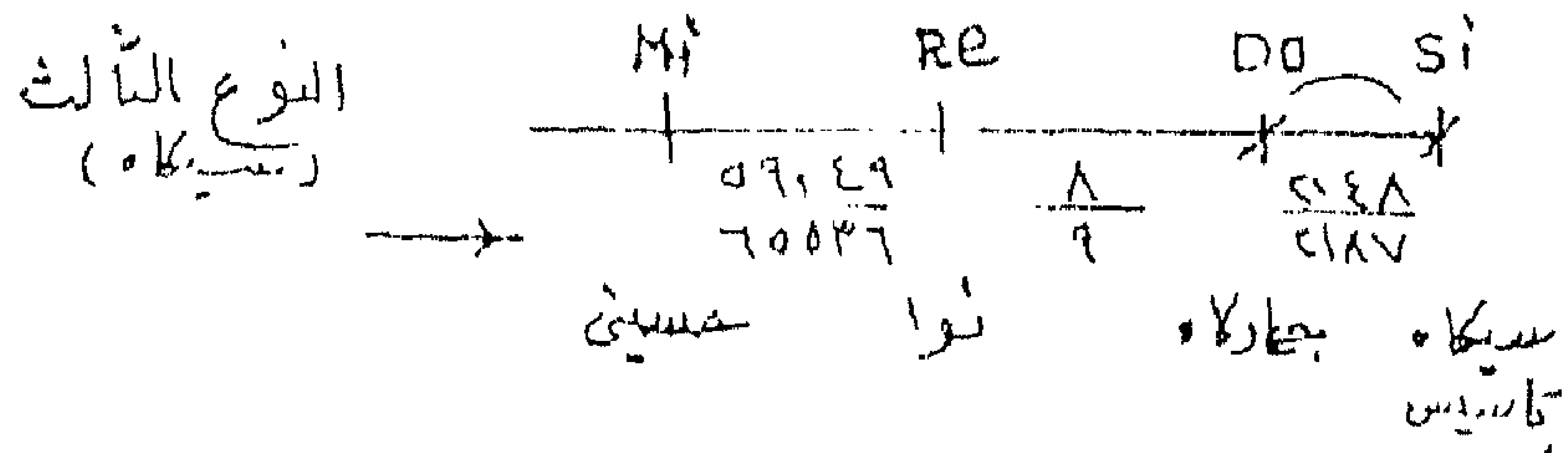


وهذا الإجراءُ على التّرتيب كانوا يسمّونه جنسَ (راست) .

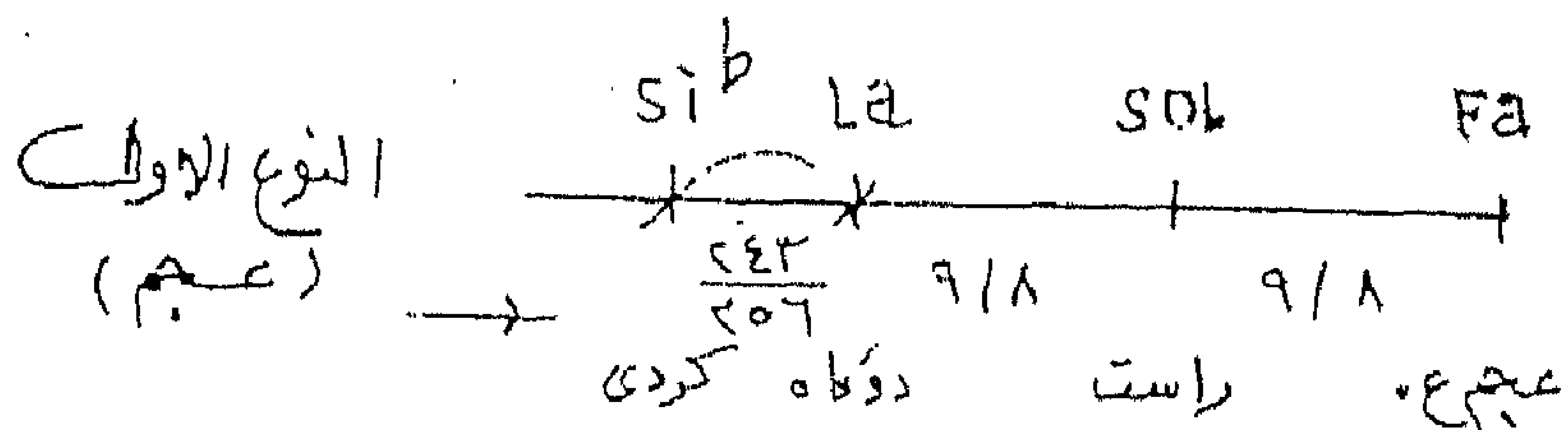
فأمّا النوع الثانى منه فكانوا يجعلون ابتداءَه بنسبة مربْع بُعد البقية ، على الترتيب الذى ينتهى بالبُعد الطنينىّ طرفًا أحَدّ ، وكانوا يسمُّونه (بياتى) ، بتوالى النغمات :



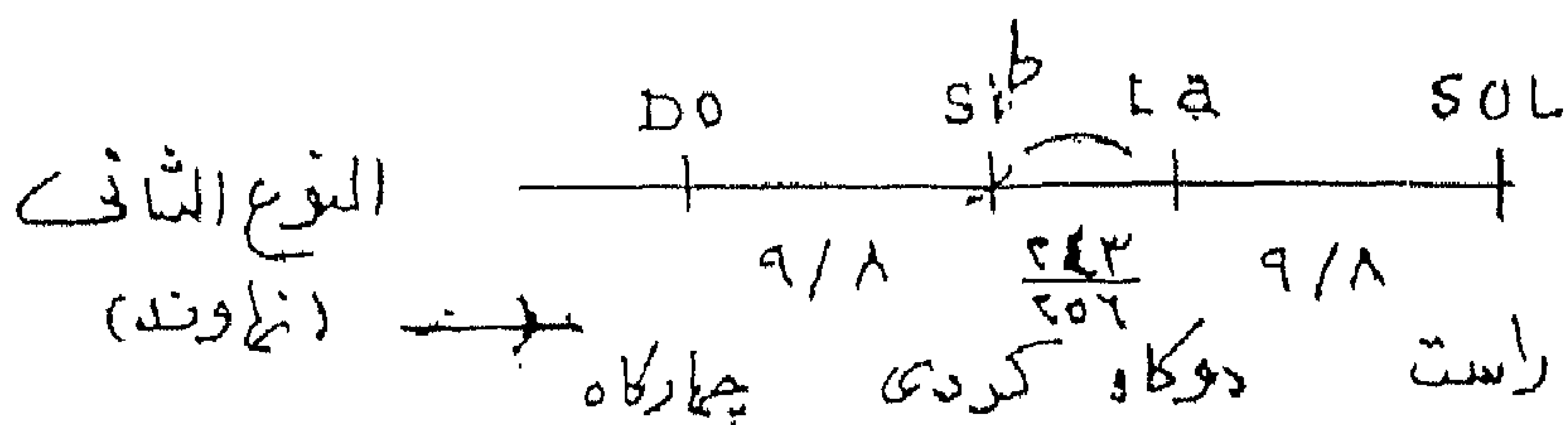
والنوع الثالث كانوا يأخذوه ابتداءً بأصغر الأبعاد الثلاثة ، على ذات الترتيب ، ويجعلونه بإزاء جنس (السيكاه) ، بتوالى النغمات :



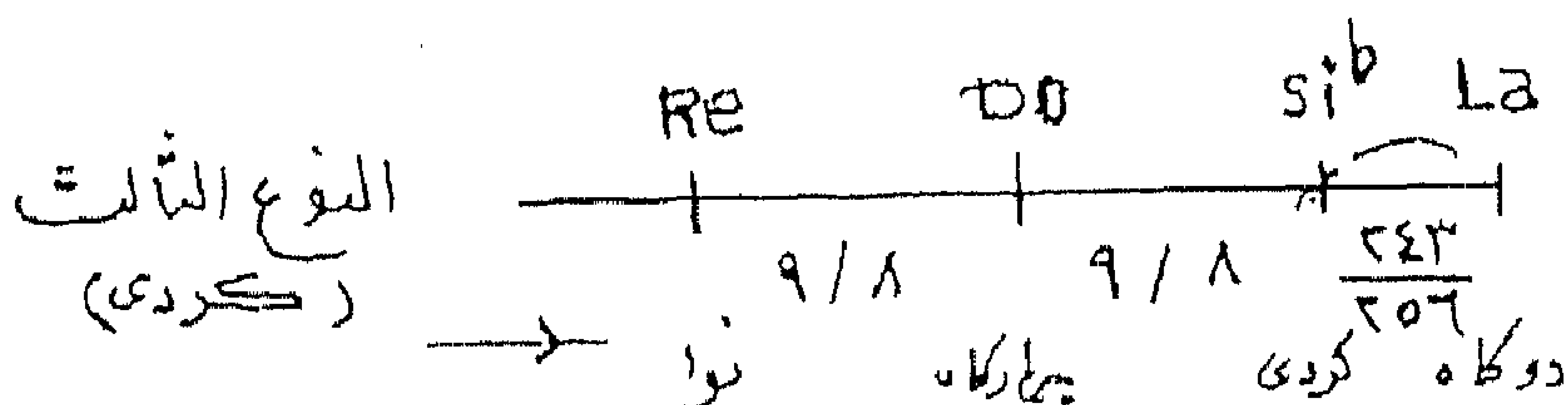
فأمّا ترتيب نغم ذى المَدّتين ، من غير تعديل ، فكانوا يستعملونه فى أنواعه الثلاثة دون تغيير ، فأوّل أنواعه هو الجنس المسمّى (عجم) :



والنوع الثانى ، وهو جنس (النّهاوند) ، بتوالى النغمات :



والنوع الثالث ، وهو جنس (الكردى) ، بتوالى النغمات :



فأمّا الأجناس الليّنة ، فالأكثر أنهم كانوا يستعملون الجنس الذى يسمّونه (حجازكار) على أساس بُردَتَى « الراست والچهاركاه » ، وجنس (الحجاز) على « الدوكاه والحُسينى » ، وقد استعملوا أيضًا جنس (الحَصار) عل أساس نغمتى « الرّاست والچهاركاه » أيضًا .

فأمّا عدّة النّغم فى المُوسيقَى التركية فهى تسعَ عشرة نغمة [١] ، تخرج من اجتماع ذَيْنك الجنسين على أوتار العُود ، وربّما استعملوا منها سبعَ عشرة نغمة ، وقد تبيّن هذا قبلُ فى سُلّم الموسيقَى التركية .

بقِى أن نقول : إنّ الأجناسَ اللحنيّة المُستعملة ، إذ ذاك ، فى تركيا على هذا الترتيب الفيثاغوريّ المُعدّل ، هى فى ذاتِ أعدادها الدالّة على نغمها تعدّ غير متلائمة ، غير أن مَهارة أصحاب الصّناعة العمليّة قد تطغَى' فى المَسموع فتبدو كأنها مقبولة .

ومع ذلك ، فإنّ جميعَ البِشروات والسماعيّات ، التى صاغَها الأتراك ، يُحاول المصريّون والمَشارقة أن يُخضِعوها عند الأداءِ إلى ترتيب نغم ذى المَدّتين الطبيعىّ ، فى المُتوالية بنسبة الحُدود : (٢٤ / ٢٧ / ٣٠ / ٣٢) ، فى ترتيب الجنس الأصل الأول المُسمّى اصطلاحًا (عجم) على الأساس (صول Sol) .

وكذلك فى ترتيب الجنس الأصل المُسمّى « القوىّ المستقيم » ، واصطلاحًا (راست) ، فى المتوالية بنسبة الحُدود : (٢٧ / ٣٠ / ٣٣ / ٣٦) ، على الأساس (لا La) .

وقد اضطَرْرنا فيما تقدّم أن نكتُب أسماءَ النّغم باللاتينيّة ، على اصطلاحهم لأن الأتراك أوّلُ من نقَل التدوين المُحدَث [٢] فى مؤلّفاتهم ، ولكنّهم لما جعَلوا أثقل نغمةٍ فى العُود « يكاه » ، دوّنوها بإزاءِ نغمة (رى Re) الثقيلة ، والأصَحّ أنها بإزاءِ

---

(١) انظر : (سلّم الموسيقى) – التركية .

(٢) انظر : (تدوين) .

نغمة (مى Mi) ، وبذلك صارت نغمة « الرّاست » فى تدويناتهم بإزاء نغمة (صول Sol) والصّحيح أنها بإزاء نغمة « لا La » .

* * *

• موسيقى تصوُّريّة Music - Similarity

التصوُّر فى الموسيقىٰ يعنى المُحاكاة (١) ، لتمثيل حقائق من المُخيِّلة ، والموسيقَى التصوُّرية يُسمُّونها ذاتِ البرنامج المَشْروح ، بمعنَى أنها هيئاتٌ تصوُّريّة لا رابطَ لها يمكن به أن تُجعَل قياساً صحيحاً فى المُحاكاة غيرَ ما فى مُخيِّلة المُؤدّى ، فتُسمَع كأنها المَعانِى العَويصة فى بطن الشاعرِ ، فلا يستقبلَها السّامعُ على أنّها تصوتياتٌ تعنى أشياءَ محدودة ، إلاّ عن طريق التمهيد والشّرح لكى يتحوَّل ذهنُه إلى شىءٍ ما بعَيْنِه على استِكْراه .

والمُوسيقَى الأوروبيّة ، لمّا ضاقت لديْها دائرةُ العِلْم بالألحان الطبيعيّة ، ولّىٰ أَصحابُها وجُوهَهم نحو الآلاتِ يستخرجون منها النّغمَ المُركَّبة ، كيفما اتّفقَ للمؤدِّى على أنها تمثّل أشياءَ بأعيانها ، فتُسمَع كأنها الألغازُ غير المَقبُولة بوجهٍ ما .

ولمّا كان الخلطُ والمَزْجُ بين النّغم المختلفة إنّما يستند ابتداءً إلى مقاديرها فى ذَواتها عند مُقابلتها بنظائرَ طبيعيّةٍ لها ، وكانت الموسيقَى الأوربيّة ألغَتْ مقاديرَ النغم وجعلَتْها فى أعدادٍ صَمّاءَ ، منذ أوّلِ الأمر ، صار مخرَجُ التّمزيج بين النّغم على هذا السّبيل ، غيرَ لائقٍ كذلك ، فلا يصلحُ معهُ شرحٌ ولا توضيحٌ يمهّد للسّامع أنه طبيعىٌّ بالحقيقة .

* * *

---

(١) انظر : مقدّمة كتاب (الموسيقَى الكبير) للفارابىّ – طبع القاهرة سنة ١٩٩٢م ، وانظر : مادّة (موسيقىٰ) .

• الموسيقَى العربيّـة Arabic Music

المُوسيقَى العربيّـة هى الأصلُ القـديم الذى انتشَـر فى الشـرق منذ القـرن الأوّل للهـجرة ، وعنه أخذت آسيا الصُّغرى ، ثم أوروبا ، ولكنّه تطـوّر مع العُـلوم الطبيـعيّة ممّـا جـعَـل منــه فى مـصــرَ خـاصـّةً ، وبلادِ الشّـام والعِـراق مـذهبًـا يكادُ ينفـردُ به أهل المشرق .

ولا يكاد يُضـارِع تعاليمُ الـمُوسـيـقى العربيّـة ، مَذهبٌ آخـرَ أشـدّ اسـتِـقـصـاءً عمّا ذكرناهُ فى هٰذا المُعجم عن النّغم ومقاديرها وأجناس تأليفها ، ومقاماتها وتفصيل القولِ فى صياغةِ الألحان الطبيعيّة المقرونة بحروف الأقاويل ، واتّفاقاتها ومُجانساتها .

وتعتمد الموسيقَى العربيّة على صِـنفَـيْن من الأجناس اللحنيّـة ، لكلٍّ منـهما ثلاثة أنواع ، ومجموعُهما يُعرف باسمِ الأجناس القويّـة ، أو الأصول الستة .

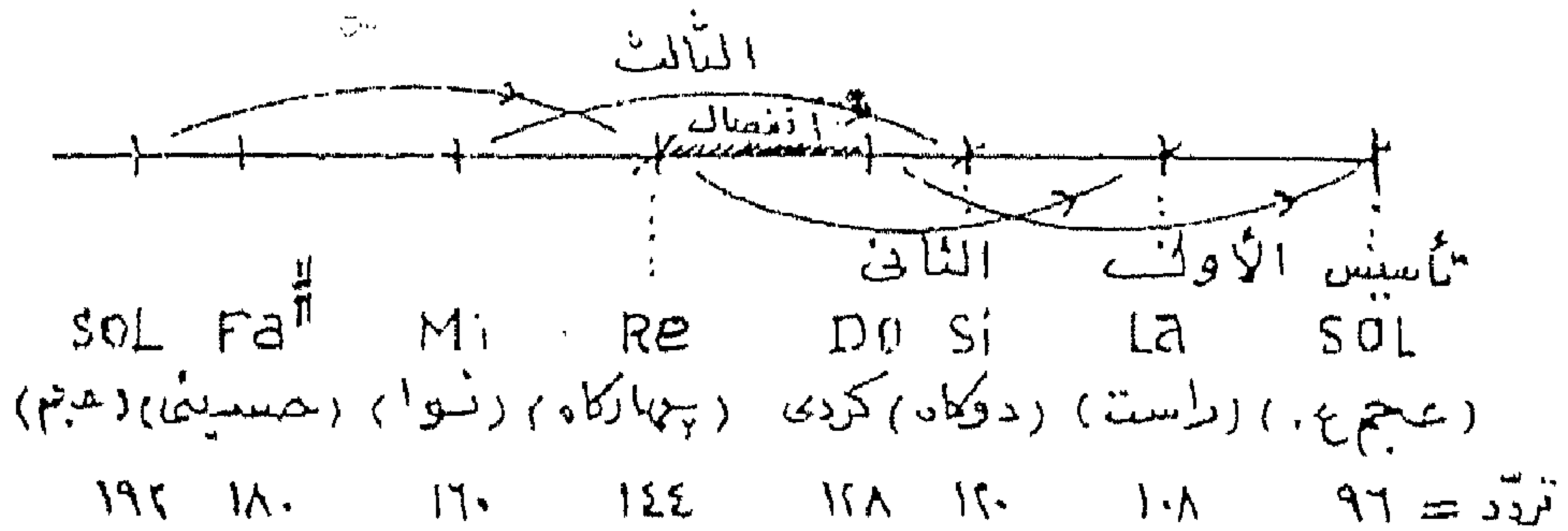
فالجنسُ الأصلُ الأوّل هو المُسمّى « ذا المَدّتين الطبيعى Physical Diatonic » ، وأنواعُه الثلاثة هى :

الأول : (ذو المَدّتين المُنتظِم المتتالِى) ، ويُعرَف اصطلاحًا عند المُحدَثين الآن باسم جنس (عجم Ajam) ، ويؤخـذ من المَبدأ على الأسـاس (صـول Sol) ، وقد يُؤخذ على الأساس (رى Re) باسم (چهاركاه) .

والثانى : (ذُو المَدّتين المُنتظم غيـر المُتتالِى) ، واصطِلاحًا يُعـرف باسم : (نهاوند Nehawand) ، على الأساس (لا La) .

والثـالثُ : (ذو المدتين المُتتـالِى المنكّس) ، ويُعـرف اصطلاحًا باسم (كُردِى Chordiy) على الأساس (سى Si) .

وهذه الأصنافُ الثلاثة تحيط بها النّغمات :



والجنسُ الأصلُ الثاني ، هو المُسمّى « القويّ المستقيم [١] **Grand Genus** » ، وفيه أيضًا ثلاثة أنواع :

الأولّ : هو « القويّ المُستقيم » ، واصطِلاحًا جنس (راست **Rast**) ، ويؤخَذ من المَبدأ على أساس ثانيةِ الجنس الأصل الأوّل ، وهى نغمة (**La**) ، وقد يُؤخذ على أساس نغمةِ « النّوا » فيُسمّى (راست نَوا) .

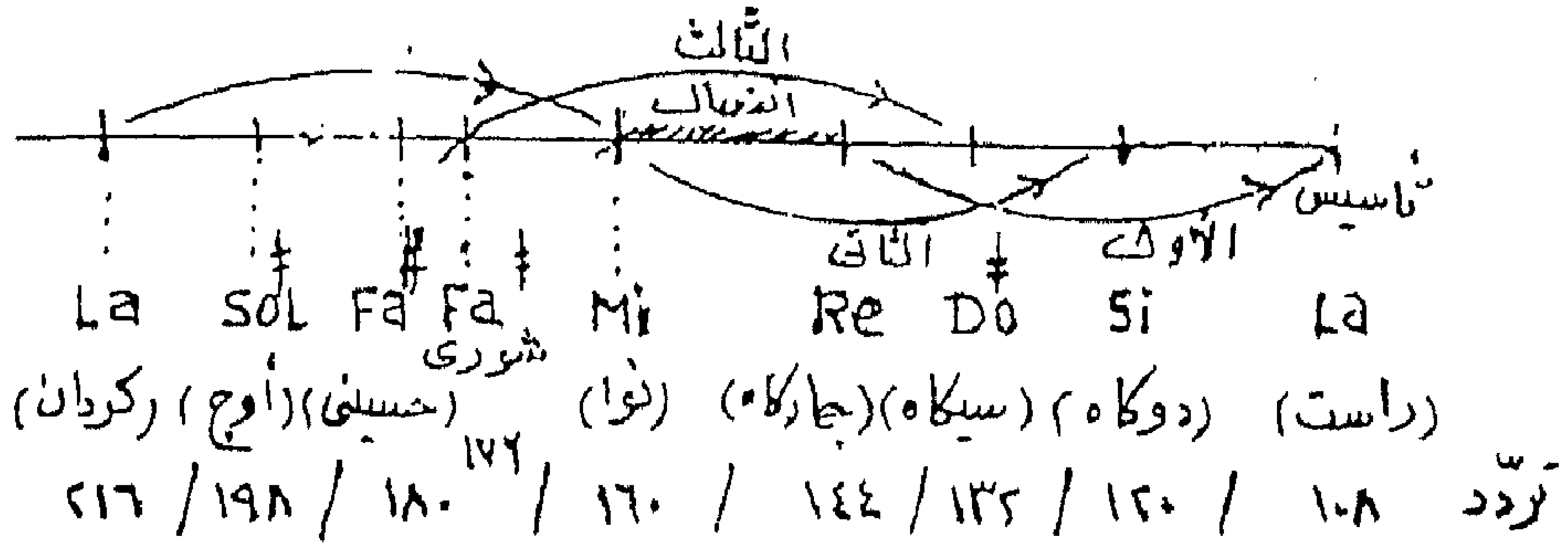
والثاني : هو « القويّ المُنكّس » ، واصطِلاحًا : (بياتى **Beyati**) ، ويُؤخذ على ثالثةِ جنس (العَجم) ، وهى نغمةُ « الدّوكاه – **Si** » .

والثالثُ : يسمّى « القويُّ غيرُ المنتظِم » ، واصطِلاحًا يُعرف باسم جنس (السِّيكاه) لأنه يُؤسّس على ثالثةِ جنس (الرّاسْت) ، وهى نغمة (دو **Do**) ، نصف زائدة .

وهذه الأصناف الثلاثة هى التى تتميّز بها المُوسيقى العَربيّة ، وتحِيط بها النغماتُ :

---

(١) وقد يسمّى أيضًا الجنس المُستوِى .



فتلك الأجناس الستّة القوية هي التى تعرف باسم الأجناس الأُصول ، وهى التى اعتمدَ عليها إسحاقُ الموصليّ فى تجنيس الأصوات ، كما جاءَت فى كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانيّ المتوفى سنة ٣٣٦ هـ .

فأمّا التامُّ من الأصناف الليّنة [١] ، فهو ثلاثةُ أجناس مشهورةُ الاستعمال عند المُحدّثين بأسمائها اصطِلاحًا ، وهى :

١ - الجنس التام الليِّن المُتتالى ، واصطِلاحًا : (حصار) ، وأشهر استِعمالاته على أساس بُردة « الجهاركاه Re » ، وقد يُؤخذ على أساس نغمتى « العجم والراست » .

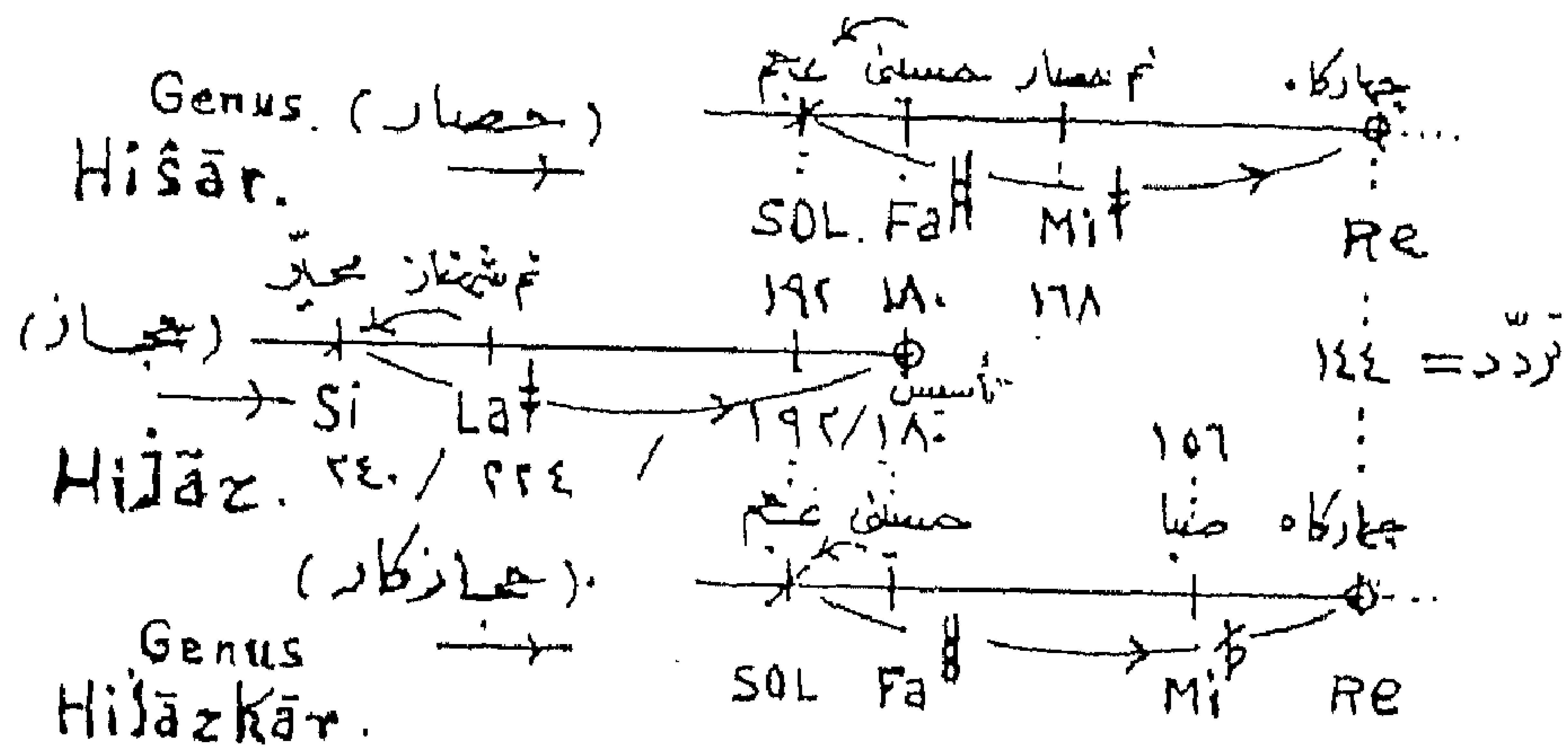
٢ - الجنس التام الليّن ، غير المنتَظم الأوّل ، واصطِلاحًا : (حجاز) ، وأكثر استعماله على بُردة « الدّوكاه Si » ، وقد يُؤخذ على نغمة « الحُسَينى » فى مقام : (شَهْناز) .

٣ - الجنس التامّ الليّن ، غير المنتظِم الثانى ، واصطِلاحًا : (حجازكار) ، وأشهر استِعمالاته على بُردة « الجهاركاه Re » ، ثم على « الراست والعِراق » .

والدخول فى كلٍّ من هذه ابتداءً من ثالثته إلى الرابعة ، ثم النُّزول إلى نغمة التأسيس ، ومثاله :

---

(١) انظر : « الجنس الليِّن .



فأمّا الأجناسُ المُفرَدة ، وهى المَجزُوءَة من القويّة ، فأوسَطُها ما اجتُزِئَ بمقدار بُعد إرخاءٍ ، وأصغرها ما اجتُزِئَ من الجنس القويّ بمقدار بُعد بقيّة .

والنّغمُ الأربعة فى كليهما يُشترط أن تكون فى مُتواليةٍ مُتلائمة الحُدود ، دون أن يزيدَ الأعظمُ على بعدٍ طنينيّ ، ولا ينقُص الأصغر عن بُعد بقيّة ، فيبقَى بُعد المُجنّب وسطًا بينهما ، وقد يتكرّر فى أحد الصّنفين ، مع مُراعاةٍ ألاّ يُرتّب بُعد البقيّة وسَطًا فى واحدٍ منهما .

والمَعرُوف منها ، ممّا فيه ألحانٌ مُؤلّفة ، خمسةٌ من المُفرَد الأوسَط تعرَف بأسمائها :

١ - المُفرَدُ الأوسَط المُتتالِى ، ويُسمّى اصطلاحًا (زَاويل [1]) ، وهو من فصيلةِ (الرّاسْت) ، يُشتَقّ منه بتليِين الرّابعة بمقدار بُعد إرخاءٍ .

---

(١) وقد يقال (زاولّى) ، والتسمية الأولى هى الأشهر فى مؤلّفات الأتراك .

وهذا الجنس قد يستعمله بعض أهل الصناعة فى مصر ، مؤسّسًا على بردة « الچهاركاه » ، ويسمّونه (چهاركاه مؤنث) .

٢ – الجنسُ المُفرَد الأوسَط المُستوِى ، ويُسمّى اصطلاحًا (صبَا) ، والأصلُ فيه أن يشتَق من جنس) البياتى) ، بتليِين الرّابعة بمقدار بُعد إرخاءٍ ، غير أنه يُعدّ من فصيلة (الصّبا) ، نظرًا لاستِعمال جنس (الحجازكار) غمازًا له .

٣ – الجنسُ المُفرَد غيرُ المُنتظِم الأوّل ، ويسمّى اصطِلاحًا (زَمْزمة) ، وقد يقال : (صبَا زمزمة) ، ويشتَقّ من جنسِ (الكُردى) على « الدوكاه » بتليِين الرّابعة .

٤ – الجنسُ المُفرَد الأوسَط المُنكّس ، واصطِلاحًا : (مايَهْ) ، ويخرج أصلاً من جنس (البياتى) بتليِين نغمة « الدّوكاه » ، غير أنه لمّا غلّب عليه الانتِقال ضرورةً إلى الثانية ، وهى نغمةُ « السّيكاه » ، أُلحِق بهذا الجنس نظرًا للاستِقرار على هذا الأساس ، انتقالاً إليه من نغمة « نيم كردى » .

٥ – الجنسُ المُفرد غيرُ المُنتظِم المُرجّح ، واصطِلاحًا : (مُستعار [1]) ، سُمِّى بذلك لاستِعارةِ نغمة « السِّيكاه » للرّكوزِ عليها ، انتِقالاً إليها من نغمة « نيم كردى » .

٦ – المفرد الأوسَط غير المنتظم الثانى ، واصطلاحًا : (خزام) ، وقد يقال : (خُزام السيكاه) ، لأنّه يشتَق من جنس (السيكاه) بتَلْيِين نغمة التوجيه فيه .

وكلّ واحدٍ من هذا يتحتم الدّخول فيه مُستأنَفًا من ثالثته إلى الرابعة ، للتوجيه منها إلى نغمة « التأسيس » ، ويلتزِم المُؤدّى أن يستقرّ فى كل منها على نغمة أساسيّة [1] معهودة فى مقامات الألحان ، ومثاله :

---

(١) وقد يُسمّى : « مستعار سيكاه » .

Genus (زاویل) Zawiel

راست دوکاه سیکاه بوسلک تنگ

Re DO Si La

۱۴۰ ۱۳۲ ۱۲۰

Genus (صبا) Sabā

صبا چهارگاه سیکاه دوکاه تاسیس tonic ۱۰۸

Mi Re DO Si

Genus (زمزمه) Zamzameh

صبا چهارگاه دوکاه کرد

Mi Re DO Si

۱۵۶ ۱۴۴ ۱۲۸ ۱۲۰

تاسیس tonic

تردد = ۱۰۸

Genus (مایه) Mayeh

نوا چهارگاه سیکاه نیم کردی

Mi Re DO Si

Genus (مستعار) Mostâar

حجاز نوا سیکاه نیم کردی

Mi Re DO Si

Genus (خزام) KHozām

حصار نوا چهارگاه سیکاه

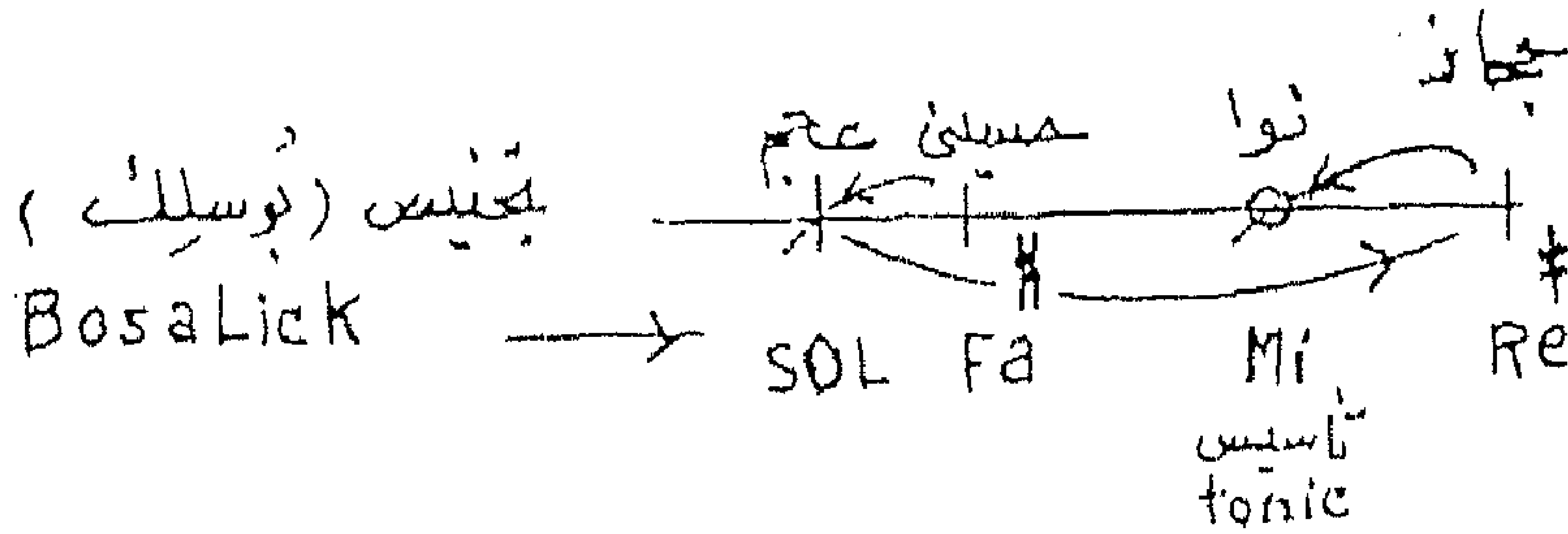
Fa Mi Re DO

تاسیس

۱۷۰ ۱۶۰ ۱۴۸ ۱۴۴ ۱۳۲

تردد = ۱۲۶

ومن جنس (الخُـزام) يخـرجُ التـجنيسُ المشـهـور باسم (بُوسَلِـك) ، وذلك بالاستدارة إلى الثانية والرّكز عليها ، وأشهر طبقاتهِ على « الدّوكاه والنّوا » ، ومثاله بترتيب النّغمات :



وهُنالك عدّة تجنيسات تخرجُ من الأجناس القـويّة يقوم كلٌّ منها مقام الجنسِ في الألحانِ ، وقد ذُكِرت هذه وتلكَ في أماكنها .

فأمّا الأجناسُ المُفرَدة الصُّغرى ، فالمشهورُ منهما صنفان :

١ – الجنسُ المُفـرَد الأصغر المُتتالي ، واصطلاحًا (كُوچك – **Koujaek**) ، ويُشتقّ من نظيره الأوسط بتليين الرّابعة ، ويُؤخَذ على « الحُسيني » ، ثم على « الدّوكاه » أيضًا ، وكلاهُما ضربٌ من جنسٍ (الصَّبا) ، غير أنّ هذا الصِّنف أكثر لينًا ، ويُسمّى اصطلاحًا (كوچك [1]) .

٢ – الجنس المُفرد الأصغَر المنكّس ، وهو من فصيلة (المايَهْ) ، بتليين الرابعة ، وهي نغمـةُ التّوجيه فيه ، ويسمّى اصطلاحًا (مُبرقع) ويؤخَذ على أساس بُردة « السيكاه » .

---

(١) « كوچك » : يعني : صغير ، والقدماءُ كانوا يسمّونه : « زيرافكند » .

وكلاهُما مشهورٌ فى الألحان العربيّة ، والدّخول فى أيّهما من ثالثته ، ومثالُه بتوالِى النّغمات :

Genus Koujuck (ركوچك) ←
دوكاه سيكاه جهاركاه عُزال
تأسيس
♭Mi Re Do† Si
Tonic

Genus Mobarkaá (مبرقع) ←
صبا جهاركاه نيم كردى شيكاه
♭Mi Re Do† Si
تأسيس
Tonic

تردّد = ١٢٠/١٢٦/١٣٢ ١٤٤ ١٥٢/١٥٦

فتلك ثمانية عشر جنسًا بما فى ذلك السـتّةُ القويّة الأُصول ، وهنالك عدّةٌ من التجنيسات البديعة التّركيب ، ولا يمكن أن يتوفّر عند أُمّة من الأُمَم مثلُ هذا القَدْر من مختَلف التلحينات على الطبقات المشهورة لكلّ منها .

وأهل الشرق عامّة يعرفون بالغريزة الجيّد من التوقيعات فى الألحان ، ويكرهون بالفطرة خَلْط الألحانِ بنغمٍ من الآلات ، تبدو فى المَسموع شديدةَ الوطأة فتُفسدَ صياغتها الطبيعيّة للإنسان ، بفرض أن الجيّدَ فى هذا المذهب هو الذى إذا خُلِط بالألحان الإنسانيّة زادَها رونقًا ، دونَ أن يطغىٰ على صياغةِ الألحان فى ذواتها .

وينقسم تاريخُ الموسيقَى العربيّة إلى ثلاث مراحلِ :

١ - الألحان التى كان العربُ قديمًا يستعملونها ، على الوجه الذى رُوِيتْ به تجنيساتُها فى كتاب (الأغانى) لأبى الفَرج الأصفهانىّ المتوفى سنة ٣٥٦ هـ ،

---

(١) وقد تبيّن أكثر ذلك فى موضعه من هذا المعجم .

على مَذهب إسحاق بنُ إبراهيم المَوصليّ ، ومذهب القُدماء ممّن سَبقُوه إلى القرن الأوّل (١) .

٢ – مَذهبُ العَرب المتوسِّطين ، من القرن السادس للهجرة إلى القرن الثانى عشر ، وهذا يمكن أن نستمدَّ عناصِرهُ من كُتب المُتوسِّطين ، وأشهر ذلك مؤلّفاتُ صفىّ الدّين الأرموىّ المتوفّىٰ سنة ٦٩٣ هـ ، ثم مؤلّفات اللاّذقىّ المتوفّى سنة ٨٤٩ هـ ، ثم بعضُ الأراجِيز التى وضَعها المتأخّرون فى شرح الأنغام .

٣ – الموسيقَىٰ فى عهد المُتأخِّرين والمُحدَثِين إلى وقتنا هذا ، وهى فترةٌ رغم افتقارها إلى المراجع والكُتب ، إلاّ أنه يمكن أن نستَقِيها ممّا يلى القرن الثانى عشر ، من كتاب (الرّسالَة الشهابيّة) (٢) ، لمشاقة اللبنانىّ المتوفى سنة ١٨٨٨م ، ثم من مؤلّفات الأتراك ، ثم من ألحان المصريّين المُحدَثين فى القرن التاسع عشر ، كما جاءَت فى كتاب (وصف مصر) (٣) .

وليسَ فى هذا العهد دراسةٌ يعضدّها مرجعٌ قديم ، غير أنّ جميعها تعدّ جُملةَ النّغم إمّا اثنتين وعشرين وإمّا أربعةً وعشرين ، دون دراسة علميّة ، ثم أنهم يجدون فى التّقسيم المُتناسِب بالقوّة طريقًا سَهْلَ المأخذ دون النّظر إلى النسب الطبيعيّة التى عليها مدارُ وأسبابُ الألفة والاتّفاق بين أصنافِ المُصوّتات .

* * *

---

(١) انظر : كتاب (المُوجَز فى شرح مصطلحات الأغانى) – طبع القاهرة سنة ١٩٦٩م .

(٢) مخطوط ، منه عدّة نسخ بدار الكتب المصرية ، وهنالك نسخة مطبوعة عن مجلّة المشرق وعليها ملاحظات للأب لويس دنزنقال اليسوعى .

(٣) انظر : كتاب (الشجرة ذات الأكمام) – مخطوط اعتمدت عليه البعثة العلميّة ، أثناء الحملة الفرنسية – طبع (الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥م) .

• الـمُوسِيقى الهنديّـة Indian Music.

الـمُوسـيقَى الهنديّة ، هى منذُ أول الأمر إجراءٌ قديم فى الموسيقَى العربيّة ، قريبٌ من استِعمال أُوروبا فى السلَّم القديم ذِى الاثنـتين والعِشرين نـغمةً ، يخرج من ترتيبِ أبعاد الجنس ذِى المدتين الطبيعى فى الـمُتوالية بالحدود :

٢٤ / ٢٧ / ٣٠ / ٣٢ / ٣٦

(سا) (رى) (گا) (ما) (پا)

بتوالى النغمات : (سا) (رى) (كا) (ما) (پا) . فى الجمع منفصلِ الأوسَط ، ثم يكمل بترتِيب ذى الأربعة الأحَدّ فى المتوالية بالحدود :

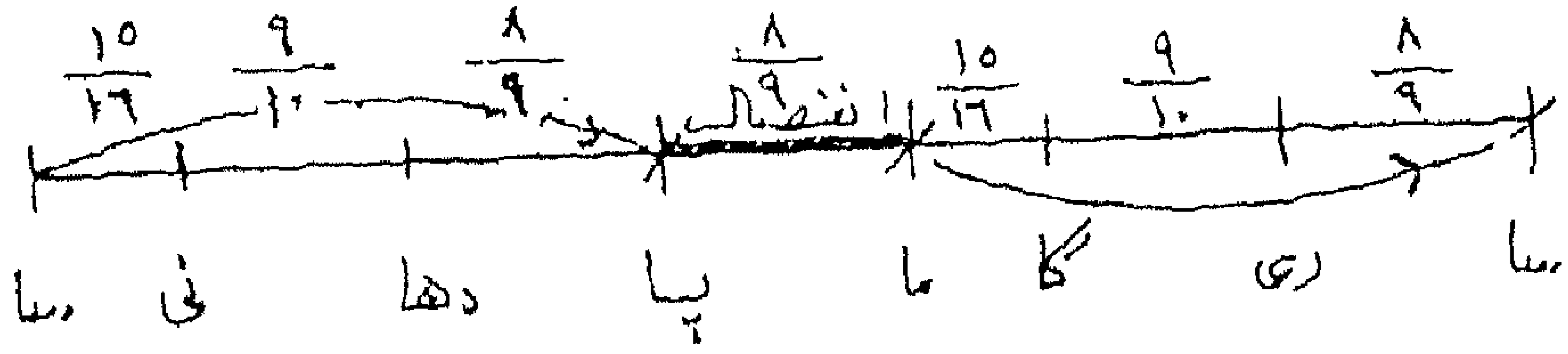
٣٦ / ٤٠٫٥ / ٤٥ / ٤٨ (ذو الأربعة)

بتوالى النّغمات : (پا) (دهَا) (نِى) (سَا) .

والجنسُ ذو الـمَدّتين الطبيعىّ (١) هُنا ، يمكن أن يكون على الأساس (صول Sol) أو على الأساس (دو Do) ، وفى كليهما فإنّ النّغمات السّبـعَ الأساسيّـة بأسمائِها الهِنديّة هى على هذا الترتيب :

---

(١) « ذو المدتين الطبيـعىّ – Physical » هـو الذى يُرتّب فـى المتـواليـة بنسـبة الحـدود (٢٤ / ٢٧ / ٣٠ / ٣٢) على أساس نغمة (صول Sol) .



وكلٌّ واحدةٍ من هذه يُسمُّونها : (شَدّ) ، يعنِي نغمةَ التأسيس ، واللّفظُ يبدو أنه عن العربيّة ، في كُتب المُتوسّطين ، وجميعُها في ثلاثةِ أبعادٍ محدودة ، وهي :

(١) البعد الطنيني بنسبة الحدين (٨/٩) بين نغمتي : سا — رى
ثم بُعد الانفصال بين نغمتي : ما — پا
وأيضاً بين نغمتي : پا — دها

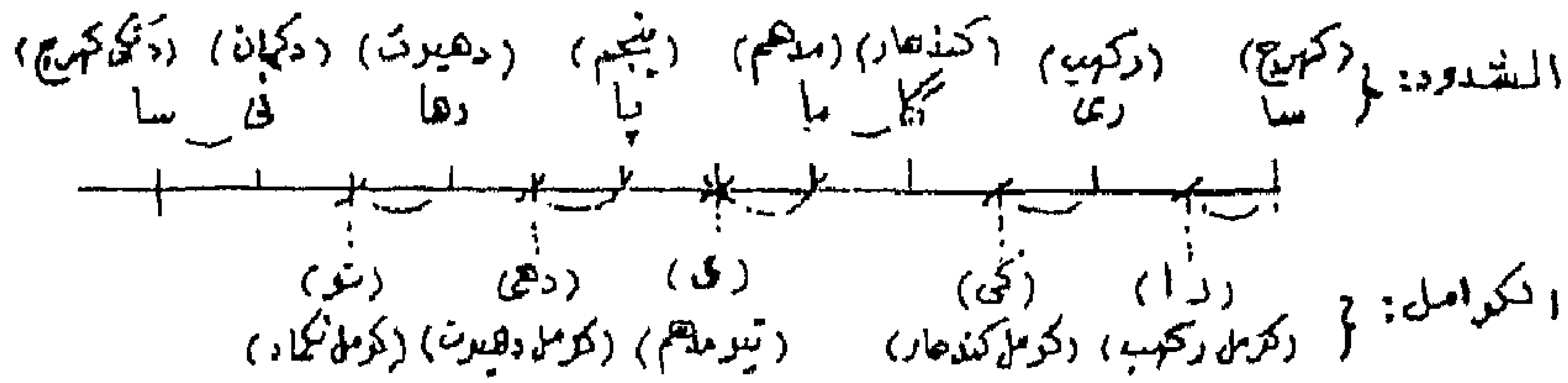
(٢) البُعد الطنيني بنسبة الحدّين (٩/١٠) بين نغمتي : رى — گا
ثم بين نغمتي : دها — نى

(٣) بُعد البقيّة التام بنسبة الحدّين (١٥/١٦) بين نغمتي : گا — ما
ثم بين نغمتي : نى — سا

ونغمُ ذِي الكُلّ متى فُصِل ببُعد البقيّة بالحدّين (١٥/١٦) انقسم في ذاته إلى اثنتي عشرة نغمةً ، منها سبع شدود أساسيّة ، ثم خمسٌ فرعيّة تخرجُ فيما بين أطراف الأبعاد الطنينيّة ، بنوعيها في المتوالية (٨/٩/١٠) ، وتسمّى اصطلاحًا بالهندية (كوامِل) ، أي تكملات ، مفردها (كومل) (١) .

---

(١) انظر : (سلم الموسيقى الهنديّة) .



فالسبع الشدود الأساسيّة بمسمّياتها على التوالى هى :

(١) سا ـ (شدّ كهرج)
(٢) رى ـ (شدّ ركهب)
(٣) گا ـ (شدّ كندهار)
(٤) ما ـ (شدّ مدهم)
(٥) پا ـ (شدّ بنچم)
(٦) دها ـ (شدّ دهيوت)
(٧) نى ـ (شدّ نكهاد)
(٨) سا الحادة: (شدّ ذكى كهرج)

وكلُّ جمعٍ بذى الكُلّ يرتكزُ على نغمةٍ من تلك السَّبع الأساسيّة يسمُّونه (راچا) .

فأمّا الخمسُ النغماتِ المكمِّلة ، فكلّ منها يُسمّى « كومل » بالنسبة لنغمة الشدّ الذى فوقها ، من الشدود الأساسيّة السبعة ، والكوامل هى :

(١) – (را) كومل شدّ ركهب ، وتقع على بعد بقيةٍ تامّة فوق شدّ كهرج .

(٢) – (كى) كومل شدّ كندهار ، وتقع كذلك فوق نغمة شدّ ركهب .

(٣) – (مى) وتسمّى (تيُورمدهم) أى الوسطىٰ فوق شدّ مدهم .

(٤) – (دهى) كومل شدّ دهيوت ، وهى على بعد بقيّةٍ تامّة فوق شدّ بنچم .

(٥) – (نو) كومل نكهاد ، وهى كذلك ، فوق شدّ دهيوت .

ولما كان بُعد البقية (١٦/١٥) إذا فُصِل من البُعد الطنينىّ بالحدّين (٩/٨) ، بقى البقاى بعد بقيّة أقرب إلى تلك بنسبة ($\frac{١٢٨}{١٣٥}$) .

وأيضًا ، متى فُصِلت النسبة (١٦/١٥) من البُعد الطنينىّ بالحدّين (١٠/٩) ، بقِى الباقى بُعد إرخاءٍ بنسبة (٢٥/٢٤) .

فإذا فُصِل هذا الباقى من النسبة (١٦/١٥) بقِى بُعد إرخاءٍ آخر بنسبة ($\frac{١٢٥}{١٢٨}$) ، وكذلك إذا فصل من النسبة $\frac{١٢٨}{١٣٥}$ بقى بعد إرخاءٍ أصغَر بنسبة (٨١/٨٠) .

فالاثنَى عشر بعدًا من الكَوامل متى أُدخل فيها تلك الإرخاءات صارت عدةُ النّغم فى السُّلّم الهِندىّ اثنتين وعشرين نغمةً ، كلّ بُعدٍ فيها يسمُّونه : (سرُوتى) [1] .

ويبدو أنّ وجه الخَطأ فى قِسمة السُّلّم الهندِىّ أنه اتّبع التقسيم الأُوروبىّ القديم بتوالى ثلاثة أبعادٍ طنينيّة ، كلّ منها بالحدّين (٩/٨) على الأساس (دو Do) ، وهو من الأعداد الغير تامّة ، وكان الأصوَب أن تجعل القسمةُ على الأساس (صول Sol) منذ أوّل الأمر مع تفادِى توالى الأبعاد الطنينيّة الثلاثة تباعًا فى مُتواليةٍ هندسيّة .

* * *

---

(١) انظر : كتاب (تاريخ الموسيقى العام) بالفرنسية لفيتيس – Ej Fetis – طبع باريس سنة ١٨٧٢م .

• مُوشّح (توشيح) Mowasshah; Tawshieh Prelude.

المُوشّح ، وقد ويقال : « مُوشّحة [1] » ، والجمعُ مُوشّحات ، والبعضُ يسمُّونها : التواشيح ، جمع « توشيح » ، والتّسمية مُشتقّةٌ أصلاً عن « الوشاح » ، وهو الإزار المُوشّى الذى تتّشح به المرأةُ فتشدُّه بين عاتقَيْها وكَشْحَيْها ، فيَنْعطِفُ آخِرهُ على أوّله ، وسُمّى بالمُوشّح من جهة أنّ لحنَهُ منظومٌ على عددٍ محدودٍ من دور إيقاع محدُود ، وفى جنسٍ من نغم المَقامات اللّحنية محدُود ، فيُسمع كأنّه هيئةٌ لحنيّة فى دائرةٍ واحدةٍ مُتّصلةٍ فى جُزءٍ تامٍّ ينتهِي على عددٍ من أدوارِ الإيقاعات دونَ أن يتخلّلها انفصالٌ بين البِداية والنّهاية ، وكأنه الوِشاح .

وهو أكمل أصناف الفُنون السّبعة التى تُنَظم فيها الأقاويل إطلاقًا دونَ قَيْد من بُحور الشِّعر ذِى العَرُوض المَشهورة بأسمائها ، رغمَ أنّ بعضَ المُوشّحات تُؤخَذ شِعرًا وتخضَعُ لتلحين الموشّح .

والعَربُ المَشارقة لا يعدُّون المُوشّحات أشعارًا خالِصةً ، لخُروجها عمّا يُلتَزم فى هذه من الوَزْن والعَرُوض والقافِية ونحوِ اللُّغة ، ولذلك فإنّهم لم ينظمُونه حتى لا يُفصِح ذلك عن عجزِ صاحِبه أن ينظمَ شعرًا صحيحًا ، ويَروْنَ أن أفضلَ ذلكَ ما كان أصنافًا من المُخمّسات والمُسمّطات من الشِّعر الفصِيح ، ومع ذلك فقد كان منهم مَن يقوْل الشعرَ فى أوزانٍ غريبةٍ من العروض ، ومن هؤلاء من العَرب عبد اللّه ابن هارونَ ، مَولى قُريش ، ثم رُزَينٌ العروضِىّ ، فكلاهما صاحبُ فنونٍ فى المُوشّح الجيّد الذى يميلُ إلى الفصحىٰ ، وكأنه شِعر .

---

(١) انظر : « لسان العرب » مادة (وشح) ، قال : « الموشحة اسمٌ لصنف من الظِّباء والطّير له طُرَّتان ... » ، وبهذا يبدو أنّ : « موشح » أصَحّ ، بوَجه أنه شعرٌ مُستظرفٌ موزون ذو قافية .

وإنّما نُسِب المُوشّح إلى عرَب الأندلُس لأنهم تناولُوه على نطاقٍ واسعٍ في الغناء خاصّة ، وكانت العاميّةُ فيه منذ أول الأمر من مميّزات بعض مقاطعه ، فإنه لمّا كَثُر شعرُ العَرب وأعوزتهم القوّة على نَظْم القول في بحوره وأعاريضه ولم يلحقوا بالمشَارقة في هذا المضمار لجأُوا إلى الإفلاتِ من قيودِه تدريجيّا ، فكانوا يؤلّفون القولَ أسماطًا في عِدّة من الأجزاء المنظومةِ المُتشابهة ، ويُسمّونه الموشّح ويجعلُونه مُعداً لأن يكون التلحين فيه سَهْلاً مُتناولاً أكثَر ممّا في قصائِد الشّعر العربيّ الفصِيح .

قال ابن خلدون :

« ... وأمّا أهلُ الأندلُس ، فلمّا كثُر الشّعر في قُطرهم وتهذّبَتْ مَناحِيه وفُنونه وبلَغ التّنميقُ فيه الغايةَ استحدَث المتأخّرون فيه فنّا سمّوه المُوشّح ، ينظّمُونه أسماطًا وأغصانًا يُكثِرون منها ومن أعاريضها المُختلِفة ، ويسمّون المتعدِّد منها بيتًا واحداً ، ويلتزمونَ عددَ قوافِيَ تلك الأغصان وأوزانها مُتتاليًا فيما بَعدُ إلى آخِر القطعة ، وأكثَرُ ما ينتهِي عندهم إلى سبعة أبيات » .

ونحنُ إذا قايَسْنا بين لحنِ المُوشّح كما نعرفُه في وقتنا هذا ، ممّا هو أقرب إلى نظم الشّعر العربّي ، وبين غناءِ المُتقدّمين ، كما رُوِيَ في كتاب (الأغاني) لأبي الفَرج الأصفهانيّ ، المتوفّى سنة ٣٥٦ هـ ، لا نجد فرقًا يُذكَر بينهما ، فكلاهُما ، من الألحانِ المُتقنَةِ الصّناعة ، المَوزونة على ضُروبِ الإيقاعات ، بل إنّما نُعدّ اللّحنَ في المُوشّح أقربَ إمكانًا وأسهَلَ أخذاً من نظيرٍ له في الشّعر العربيّ الفصِيح ، الذي يتقيّد بالإعراب والعَرُوض ، ولا يدخُله كثيرٌ من التّوشيات والحَشْو الذي يكون عادةً في المُوشّح ، ومن هُنا يجبُ أن ننظُرَ إلى حُسْنِ تصرُّف القُدماءِ من العَرب في تلحِينهم الشّعر الفصِيح ، ونحاوِل أن نُصدّق ما كان يُوصَف به بعضُ الأصوات المُختارةِ في كتاب (الأغاني) ، من حُسن الصّياغة وطيب الصّوت .

وأوّلُ مَن نظم المُوشّح ، كما رواهُ ابنُ خلدون ، هو مقدّم بن مُعافى القَبَرىّ ، من شُعراءِ الأميرِ عبد اللّه بن محمّد المَرْوانىّ ، فى أواخرِ القرن الثالث للهجرة ، وروَى ابنُ بسّامٍ فى كتابه : (الذّخيرة) ، أنّ أوّل من صنع أوزانَ المُوشّحات هو محمّد بن محمود القبَرىّ الضّرير ؛ غير أنه لم يُعثَر حتى الآن على موشّحاتٍ لهما .

فأمّا أقدَم المُوشّحاتِ التى وصلتنا عن الأندلُس ، فيرجعُ تاريخها إلى أوائل القرن الخامس للهجرة ، ولعلّ أوّلَ هذه قولُ عبادةَ بن ماءِ السّماءِ ، المعروفِ بابن القزّاز ، المتوفى سنة ٤٢٢ هـ :

(دور) — مَن ولِى ، فى دَوْلةِ الحُسْنِ ولم يَعدِلِ
يُعزَلِ ، إلاّ لحَاظَ الرّشأ الأكحَلِ
(خانة) — لا أرِمْ ، عن شُربِ صَهْباءَ وعن عِشْقِ رِيمْ
فالنّعيمْ ، عيشٌ جديدٌ ومُدامٌ قَديمْ
لا أهِيمْ ، إلاّ بهذَيْنِ فقُمْ وانَديمْ
(دور) — وانْهَلِ ، من أكؤُسٍ صُوِّرنَ من صَنْدلِ
مُفْضَلِ ، من نكْهَةِ العَنْبَرِ والمَنْدَلِ
(خانة) — هل يَعودْ ، عيشٌ قطَعْناهُ بوادِى زَرُودْ
والجنُودْ ، فى حَضْرتِى تضربُ جَنْكًا وعُودْ
والحَسُودْ ، فى مَعزِلٍ عَنّا غدَا لا يَسُودْ
(دور) — طَولِى يا ليلةَ الأُنسِ ولا تَنْجلِى
واسْبِلِى سَتْركِ فالمَحبُوب فى مَنْزِلِى

وهذا التوشيحُ البديعُ ينسُبُه البَعضُ إلى ابن سَناءِ المُلْك ، الشاعرُ المِصرِيّ المتوفّى سنة ٦٠٨ هـ ، ويَجعلُون ابتداءَه (١) :

(دور) – كلّلي يا سُحْبُ تيجانَ الرُّبَىٰ بالحُلِيّ
– واجعَلِي سِوارَكِ مُنعَطفَ الجَدْوَلِ

(خانة) – يا سَمَا فيكِ وفي الأرضِ نُجومٌ ومَا
كُلّما أغرَبْتِ نجْمًا أشرقَتْ أنجُمَا
وهي مَا تَهطُلُ إلاّ بالطِّلىٰ والدُّمَا

وفي هذا المُوشّح للمتأخِّرين إلى زمانِنا ثلاثةُ ألحان :

أحدُهما في مقام (چهاركاه) ، وضربُه (دارج) (٢) .

والثاني في مقام (چهاركاه) ، وضربُه (أربعة وعشرون) (٣) .

والثالث في مقام (الحجاز) ، وضربه (أربعة وعشرون) .

فأمّا الواضح في إيقاع هذا المُوشّح ، على النّحو القدِيم الأصل ، فهو ما كان يُسمّى (٤) (الرَّمَل ٦/٤) ، في الإيقاعات العربيّة الأُصُول .

---

(١) « سفينة المُلك ، لشهاب الدين » ص/١١٣ – طبع حجر سنة ١٢٨١م وفيه هذا الجزء ضمن الموشح .

(٢) انظر : « چهاركاه » – مقام ، وانظر : « أربعة وعشرون » ، إيقاع .

(٣) انظر : « حجاز » – مقام ، وانظر : « دارج » – إيقاع .

(٤) انظر : « الموجز في شرح مصطلحات الأغاني » – إيقاع « الرمل وخفيفُه » .

ولعبَّادةَ ، ابنِ القزّاز ، أيضًا ، من الموشّحات الأندلُسيّة ، موشحُ سلِسُ القَوْل فصيحٌ ثنائيٌّ الأسماط ، يبدو أنّ لحنَهُ في إيقاع (الرّمَل) كسابقِه ، أوّلُه :

(دور) بَدرُ تِمّ ، شَمسُ ضُحىً - غُصْنُ نَقَا ، مِسْكُ شَمّ
مَا أتمّ ، مَا أوضَحا - مَا أورَقَا ، مَا أنَمّ
لا جَرَمْ ، مَن لمَحَا - قد عَشِقَا ، قد حَرَمْ
(خانة) فالوِصالْ ، ما قد خَلاَ - من أملٍ ، فَائتِ
والخَيالْ ، ما قد عَلاَ - من نَفَسٍ ، خافِتِ

ومن الموشّحات الأندلُسيّة الجيّدة المَعاني ، موشّح ليحيَى بن بقِيّ القُرطبيّ المتوفّى سنة ٥٤٠ هـ ، فى قوله :

(دور)
عبَثَ الشّوقُ بقلبى فاشتكَىٰ * ألَمَ الوَجْد فلبَّتْ أَدمُعِى

(خانة) - أيُّها الناسُ فؤادى شَغِفُ
وهو من بَغْيِ الهوَىٰ لا يُنصَفُ
كم أُدارِيهِ وقلبِى يَكِفُ

(قفل)
أيّها الشادِنُ مَن علّمَكَا * بسِهامِ اللّحظِ قَتْلَ السُّبُعِ

وهذا الموشّح قد عارَضَه أبو بكرٍ محمَّدُ بن زُهْرٍ الإشبيليّ المتوفى سنة ٥٩٥ هـ بقوله :

(دور)
أيّها السّاقِى إليكَ المُشتكَىٰ * قد دَعَوْنَاكَ وإن لم تَسْمعِ

(خانة) ونـــديمٍ هِـــمْـــــتُ فـى غُــــرّتـهِ

وبـــشُـــرْبِ الــرّاحِ مــن راحَـــتـــهِ

كـلّـمـا اسـتَـيْــقـظَ مـن سَــكْـرتـهِ

(قَفْل)

جــــــذَبَ الـزّقَّ إليــهِ واتّــكَـا * وسَــــقــــانى أربعًـــا فـى أربَـعِ

وقد عارضَ هذا وذاك صلاحُ الدين الصّفَدِىّ ، المتوفّى سنة ٧٦٤ هـ ، بقوله :

هلْكَ الصَّبُّ الـمُـعنَّىٰ هَـلْ لَكَا * فـى تـلافِـيــهِ بـوَعْــدٍ مُـطمِــعِ

(خانة) أيّـــهـــا الـبَـدْرُ الـذى لــمّــا بَــدا

غـــابَ عن عُــشّاقِـهِ فـــيـهِ الهُـدَىٰ

أنــتَ فـى قــلبِـى مُـــــقِـــيمٌ أبَــدًا

فلَكُ الأحـشَـاءُ أمسَــتْ فَلَـكـا * فـاسْـتـقِـمْ فى الأَوْجِ منهـا وَاطْـلَعِ

ومن أكـابر الوَشّـاحِين فى الأندلس ، ابن زُهْـر الشـاعرُ الفـصـيح ، وله هـذا الموشّح البديع :

(دور) مـا للمُـولَّـهْ ، من سُكْرِه لا يفيقْ ، يا لَـهْ سكرانْ

من غيرِ خَمْرٍ ، ما للكئيبِ المَشُوقْ ، يندُبُ الأَوطانْ

(خانة) هل تُســتَـعــادْ ، أيّامُـنـا بـالخَلِـيـجْ ، ولَيـالِيـنَـا

أو يُسـتَفـادْ ، من النّسِيمِ الأَرِيجْ ، مِسْكُ دارِينَا

أو هل يكَادْ ، حُسْنُ المَكانِ البَهِيجْ ، أن يُحيِّينَا

(قفل) روضٌ أظَلَّـهْ ، دوحٌ عليـه أنِـيقْ ، مُورِقُ الأفنانْ

والمـاءُ يجرِى ، وعائمٌ وغريقْ ، من جَنَى الرَّيحانْ

وأيضًا ابنُ سَهْلٍ الإشْبِيليّ ، المُتوفّى سنة ٦٤٩ هـ ، صاحبُ التوشيح الرائع ، الذى مَطلعُه :

هل دَرَىٰ ظبيُ الحِمىٰ أن قد حَمىٰ * قلبَ صَبٍّ حَلَّهُ عن مَكْنَسِ
فهو فى حَرٍّ وخَفْقٍ مِثْلَمَا * لعِبَتْ ريحُ الصَّبَا بالقَبَسِ

وهذا فقد عارَضهُ أيضًا لسانُ الدين محمّد بن عبد اللّه بن الخطِيب ، بقوله :

(دور)
جادَكَ الغَيْثُ إذا الغيثُ هَمَا * يا زمانَ الوصْلِ بالأندلُسِ
لم يكُن وصلُكَ إلاّ حُلُمًا * فى الكَرىٰ أو خِلْسَةَ المُختلِسِ

(خانة)
إذ يقودُ الدّهرُ أشتاتَ المُنىٰ * ننقُلُ الخَطْوَ على ما يَرسُمُ
زُمُرًا بينَ فُرادَىٰ وثُنَىٰ * مِثْلَمَا يَدعُو الحجيجَ المَوْسِمُ
والحَيَا قد جَلّلَ الرَّوضَ سَنَا * فثُغُور الدّهر فيه تبسّمُ

(قفْل)
وروَى النُّعمانَ عن ماءِ السّمَا * كيف يروى مالكٌ عن أنَسِ
فكساهُ الحُسْنُ ثوبًا مُعْلَمًا * بزدهِى فيه بأبهىٰ مَلبسِ

وقد أتينا بتلك الأمثلة من المُوشّحات لكى لا يظنّ البعضُ أنّ اللُّغة العاميّة من لازِمات المُوشّح فى بعض فقراته ، وخاصةً فى نهايته ، والأشبهُ أنّ تلك إنّما هى من وضع الوشّاحين قَصْدًا فى مُناسَبةٍ تخصّها ، فالواضحُ غيرُ ذلك ، لأنّه كلّما دخلَتْ العاميّةُ فى تضاعِيفه كان بالزّجَل أشبَهَ منه بالموشّح ، وليس للعاميّة موضعٌ فى اللّغة العربيّة خاصّة .

والمُوشّح يختصُّ عادةً بالغناءِ فى أقاويل الغَزَل والمَديح والتّشبيب والذّكرىٰ والحنِين ، وشطرهُ الأعظَم فى مَدح الرّسول ، وفى ذلك أشعارٌ عَذْبةٌ فى غايةٍ من الفصَاحةِ وسُموّ الخَيال ، فهو لذلك لا يختلف عمّا فى الشّعر العَروضىّ ، وصناعةُ

التلحين فى كليهما من كمَالاتِ المعرفة بالنّغم والإيقاع ، وأكمل ذلك ما هو ثقيلُ الإيقاعِ طويلُ المَدى يحوِى قدراً من الرّصانةِ والفَخامةِ فى أجناسٍ من النّغم تمثّل الاعتدال بين الثِّقَل والحِدّة .

وقد بدأ أن ينقرِضَ تلحينُ المُوشّحات بانقضاءِ العَهْد الذى كانت تُصاغ فيه ، رغم أنه يُوجَدُ عند بعض المتأخّرين من أهل المَشرِق بقيّة تُعدّ أمثلةً فى إتقان الصِّياغة وحُسْن التصرُّف فى التحلين ، فأمّا المُحدَثون الآن فقلّما يصنَعُون منها شيئًا ، بل إنما يعيشُون عالةً عن المَاضِى الذى قد يُسيئُون إليه بألسِنتهم وبألحانِهم الرّديئة .

والموشّح ، كما يُعرَف فى وقتنا هذا يتألّفُ من عِدّة أنواع :

١ – أن يتألّف الموشّح من دور واحدٍ ، فى قافيةٍ واحدة ولحن واحد ، والدّور يتألّف من جُزئين من النّظم أو ثلاثة ، وأقصَاهُ خمسةُ أجزاءٍ ، قد تكون من الشِّعر الفصيح على العَروض وقد يُسمّط ، ومثاله (١) :

موشح (راسْت) ، ضربُ إيقاعه (مربّع) :

(دور) يا عُذَيبَ المَرشَفْ – يا مَريرَ الهَجْرِ * لا تُجرّدُ مُرهَفْ – من ظبى الأجفانْ

رِقّ وارحَمْ مُدنَفْ – مُستَهامَ العَذْرِى * فالجَوى قد أتلَفْ – مُهجةَ الظمآنْ

(دور) بالذى قد نَظّمْ – عِقْدَ فيكَ الدُّرِّى * ورِضا بكَ كَرّمْ – عن سُلاف الحَانْ

لا تكن مَن حَرّمْ – لَثْم دُرَّ الثّغرِ * لعقيق المَبسَمْ – جَلّ مَن قد صَانْ

والأدوارُ المتكرّرة فى موشّحات المَديحُ يُسمّى فيها آخِر دورَيْن ، أحَدهما دورَ الاستِشْهاد ، ثم يُختَم المُوشّح بدَوْر المَدِيح .

---

(١) « سفينة المُلك ونفيسة الفلك » للشيخ شهاب الدين – طبع القاهرة (حجر) سنة ١٢٨١ هـ .

٢ – وقد يتألّف الموشح من دورٍ هو بمثابة المَطْلع ، أى الدّخول ، ثم أبياتٍ تعرَف الآن باسم « خانة » ، وهذه تعدّ مكمِّلةً فى التلحين لدَوْرةِ المُوشّح فيُختَم عادةً بها ، وقد تكون الخانَةُ من نظم الدّور الأوّل ، وقد تختلف ، ومثاله :

موشّح من مقام (الرّاست) – ضرب إيقاعه (مُدوّر) (١) :

(دور) : – قال لى صِنْوَ الغَزَالِ * هاتِ قُلْ لى أىُّ مَن أفتَنِ
راحُ جَفْنِى أمْ بناتُ الدّنِّ

قلتُ يا حُلْوَ الدّلالِ * يا قوامَ البانةِ الألْيَنِ
انتَ فى عينِ الشجِىّ أحسَنِ

(خانة) : – قال صِفْ لى مِسْكَ خالِى * وغوالِى عارِضِى السَّوْسَنِ
ونقِى ثغرِى بما أمكَنِ

قلتُ حُقٌّ من لآلِى * فى صِوانِ السُّندسِ المُثْمَنِ
خَتَمُوه خِيفَةً من أنِ

وآخِر دَوْر وخانةٍ يُعدّ أوّلهما دورُ الاستِشهاد ويُختَم بخانةِ المديح فى نهاية المُوشّح المنظوم فى المديح خاصّةً .

٣ – وقد يتألّف المُوشّح ، من دورٍ أوّل هو المَطلع ثم سِلسلةٍ ، وهى كالخانة ، أو هى مُعَدّةٌ كالقَفْل ، وفيها الشّطرُ الأخير على قافيةِ نظيرِه فى الدّور ، ومثاله :

(١) « سفينةُ الملك ونفيسة الفلك » ، ص/٤٣

(٢) انظر : المرجع السابق ، ص/٢١٥

موشّح ، من مقام (حجاز) ، ضربُ إيقاعهِ (مربّع) :

(دور) يا نديمى دَوّرِ الأقداحْ * واسْقِنى يا بَدرِى
من مُدامٍ تُنعِشُ الأرواحْ * فى رِياض الزَّهْرِ

(سِلسلة) أسقنِيها يا نَديمْ ، خمرةً تُبرِى السّقيمْ ، واستمِعْ قول الحَكِيمْ
إن أُداوِمْ شُربَها يا صَاحْ ، زالَ عنّى ضَرِّى

وقد تبدُو السِّلسلةُ فى الموشح كأنها للتّزييد ، تاليةً للدّور ، وليست من نظمِ قافيتهِ ، فيعقُبها بالضرورة خانةٌ تكون بمثابةِ « القَفْلِ للموشّح ، من جنسِ نظم الدّور ، على هذا المثال :

موشّح من مقام (الحجاز) ضربُ إيقاعه « مخمّس » :

(دور) : بَدْرِى أدرْ كأسَ الطِّلا * فالرّاحُ للمُضْنىٰ حَلاَ
شمسٌ تجلَّتْ وانجلىٰ * عنِّى العَنا فاسمَحْ وَلا

(سلسلة) : يا فاتِنى يكفِى شجُون * مُضْناكَ قد ذاقَ المَنُونْ

(خانة) : ما الصّبرُ إلاّ جَدَلاَ * والحبُّ لا يبرَحْ ولاَ
خِلّى مَنْ لِى مَلاًّ ألاَ * يكفِى ذُلِّى بينَ المَلاَ

وإذا قُدِّمت الخانةُ على السِّلسلة ، فى الموشّح ، كانت هذه مكمِّلةً للخانة ، وتنتهى بقافيةِ الدّور ولحنِه ، لكونها بمثابة قَفْل الموشّح ، ومن ذلك الموشحُ الذى مطلعُ دوره[1] :

« كثيرُ النِّفارِ واصِلْنِى : وارحَمْنِى ما عادَ اصطِبارْ

---

(١) موشح (حجاز) ضرب إيقاعه « ستة عشر » – انظر : « سفينة المُلك » .

ومتى كانت السّلسلة مُستأنفةً ، وليست من جنسِ الدّور الأوّل وقافيته ، وإنما تتبع الخانة أكثر ، لزِم أن تُذيَّل السِّلسلة بما يقودُ القولَ إلى قافِية الدور ليكون قفلاً للموشّح .

وقد يلي السّلسلة في المُوشّح تسميطٌ في المُوشّح يسمُّونه : « دولاب » ، لِيقومَ مقام الخانة ، أو يكمِّل السّلسِلة ، وهو مع ذلك ينتهي بقافيةِ الدّور أو السِّلسلة ، أيّهما أقرب ، غير أنّه قليل .

وقد تتعدَّد الخانات ، أو السِّلسلة ، في المُوشّح ، متى أُريد به أن يكون في ذاته وصلةَ غناءٍ واحدةٍ كاملةَ النّغم ابتداءً ثم في التوسُّط ، ثم في القَفْل عند نهايةِ المُوشّح، وبالتالي يُبدأ فيه بهيئةٍ من مقامات الألحان ، ثم بالتدرُّج في مُشتقّاتِ المقام من غير جنسِه حتى يُقفَل الموشّحُ بمقامِ اللّحن الذى بُدِئَ به أصلاً .

ومثاله : مُوشّح « دوكاه عراق [1] » ، ضربُ إيقاعِه « مَصموديّ » ، للصّيداوى المُتوفّى سنة ٩١١ هـ ، صاحب أُرجوزة المَقامات ، أوّله :

(دور) : من فَرْطِ نارِ اشتِياقِي * ولَوْعتِي واحتِراقِي
ألِفتُ يومَ التّلاقِي * مُوَشّحًا من عِراقِ

(سلسلة ركْبى) :
أتيتُ للرّكْبِ لَيْلاً * أبغِي زيارةَ لَيْلَى

(خانة نجدى) :
فحَرّكَ الوجْدُ عِندى * شَوْقِي لسُكّان نَجْدِ

(سلسلة زيرفكند) :
انشَدْت عند قُفولِي * في الزِّرفكندى قفوا لِي [2]

(١) « دوكاه العراق » : هو المُسمّى عند المحدثين الآن (راحة الأرواح) من مشتقات مقام (العراق) .

(٢) انظر : « سفينة الملك ... » ص/١٩٥ الوصلة السابعة (عراق) .

وفيه عَشْرُ سلاسلَ وخَمْسُ خاناتٍ ، في مختَلف المقاماتِ التي تبدأُبالدّور الأوّل وتنتهي بالخانةِ الأخيرة ، في تلك الطريقة .

هذا عرضُ سريع لأصنافِ الموشّح ، عند المُحدَثين ، ممّا يلي القرن التاسع للهجرة ، ومع ذلك ، فإنّ أكثر المُوشّحات الأندلُسيّة قد فُقد تلحينُها أو أعادَهُ المُحدثون ، ولم يبقَ إلاّ النّزْر اليسير الذي يبدو مبتوراً مُشوّهاً .

* * *

• مُوشّح محبوك   Taw-Shieh - acrostic.

ضربٌ خاصّ من نظم المُوشّحات تُجعل في تضاعيفِ الشِّعر منه أسماءُ أشياءَ مُعيّنة مَشهورة ، يبدو منها مَعناها على الأخَصّ ، وهو قليلٌ ، وأشهر ذلك المُوشّح المَعروف :

نَرى العِقدَ في ثغرِه مُحكمًا * يُرينا الصِّحاحَ من الجَوْهرِ
وتكملةُ الحُسنِ إيضاحُها * رَويناهُ على وجهِهِ الأزهَرِ
ومَنثورُ دمعي غَدا أحمراً * على آسِ عارِضِه الأخضرِ
وبعتُ رشادِي بغيٍّ الهَوىٰ * لأجلِكَ يا طلعةَ المُشتَرِي

قال صاحبُ (سفينة المُلك ...) :

« اعلَمْ أنّ هذا الموشّح ، أصلُه أبياتٌ من بحر المُتقارَب ، ثم لحّنُوها ، وقد اشتملَتْ على جُملةٍ من أسماءِ الكُتب والمؤلّفين (١) » .

* * *

(١) ومن هذه كُتب : (العقد الفريد ، والصّحاح للجوهريّ ، والدر المنثور ، وبُغية الرّشاد) - انظر : « سفينة المُلك ... » ص/٢٥٣ - طبع حجر .

• المُوصّل – فى الإيقاعات Equitime - Rhythm.

المُوصّل ، فى الإيقاع ، ضدّ المُفصّل الأزمنة ، والمُرادُ به أنه المَنظوم على قِياس زمانٍ واحد لا يتغيّر ، إلاّ فى ذاتِه بالإدراج ، أى بتَضْمين الزّمان الواحد أكثَر من نقرة واحدة ، دون تغيير فيه ، والعربُ يسمُّون المُوصّلات جميعًا : « الهزَج [(1)] » ، ومنه ثقيلٌ وخفيف .

* * *

• المَوْصول Mawsoul; Orghoul - Minor

اسمٌ فى الأرغول الصّغير ، المَوْصول بوصلةٍ واحدةٍ ، تلِى قصبة العَمّال فى الصِّنف المُسمّى باسم : المَسْحورة .

* * *

• مُونِقُ الدّمشقىّ المُغنّى Mownique Damascene; the Singer
ح . (القرن الرابع هـ) About 4 th Cen. Hij.

من مُغنّى الشام من العَرب القُدامَى الذين نقلوا أغانى فُلَيح بن أبى العَوْراء ، عندما قدِم إلى دمشقَ فى عهد الرّشيد ، قال أبو الفَرج الأصفهانىّ بإسناده الخبرَ إلى رضوان بن أحمد عن يُوسف بن إبراهيم قال : حدّثنا إبراهيم بن المهدىّ ، قال :

كتَب إلىّ جعفرُ بن يحيَى ، وأنا عاملٌ للرّشيد على جُند دمَشْق : أنّ فُلَيح ابن أبى العَوْراء قدم علَينا ، فأفسَد علينا ما قد سمعناهُ من قبلُ ، ولم ألبَثْ أن وفَد علىَّ فُلَيح بكتابِ الرشيد يأمرُ له بثلاثة آلاف دينار ، وكان قد ناهز المائة ، فأقام

---

(1) انظُر : (هَزج) .

بدمشق ثلاث سنين ، أخذَ جواريَّ كلَّ ما عنده ، وانتشرت أغانيه بدمشق ، وقال يُوسفُ فى خبره [١] :

ثم قدم علينا بعد ذلك شابٌّ من المغنّين مع علىّ بن زَيْد بن الفَرج الحَرّانىّ ، عند مَقدم عَنْبسةَ بن إسحاقَ فُسطاطَ مصر ، يُقال له : مُونِق ، فغنّانى لفُلَيح [١] :

يا قُرّةَ العَيْنِ اقْبَلِى عُذرِى ضاقَ بهجرانكُم صَدْرِى
لو هَلَك الهَجْرُ استراحَ الهَوىٰ ما لقِىَ الوصلُ من الهَجْرِ

ولحنُه خفيفُ رمَل [٢] ، فلم أرَ بين ما غنّاه وبين ما سمعتُه فى دار أبى إسحاق إبراهيم فرقًا ، فسألتُه من أين أخَذه ؟ فقال : أخذتُه بدمشق فعلمتُ أنه ممّا نقَلهُ أهلُ دمشقَ عن فُلَيح .

* * *

• مُونولوج – Monologue

مونولوج ، لفظ أعجمىّ استُعمِل فى بعض أصناف الغناء الفردىّ التمثيلىّ ، يُراد به قصّةٌ منظومةٌ بالزّجَل العامىّ عادةً ، ذاتُ تعبيراتٍ خاصّة ، تُلقَىٰ فى مُناسَباتٍ خاصّة ، أو تمثيليّة ، ولا يقوم اللّحنُ فيها على هيئةٍ بعينها ، وإنّما تغنّى ارتجالاً دونَ تأصيل فى النّغم أو الإيقاع ، فإنّ المُونولوج لا يَرقىٰ فى لحنه إلى هيئةِ الأهزوجَة ، فيما يُعرف باسم (طَقْطوقة) ، ويكتفىٰ فيه بإلقاءِ الزّجَل أقاويل معتادة مَوْزونة ، أو قريبةً ممّا هو مَوْزون ، مَصحُوبةً ببعضِ الحَركات التمثيليّة ، ويُسمّى المُؤدِّى لهذا الصّنف من الزّجَل : « مونولوجِسْت – Monologist » ، أى مغنِّىَ الأزجال .

* * *

---

(١) « الأغانى » ج ٤/٣٦٥ – طبع دار الكتب المصرية .

(٢) انظر : إيقاع ، خفيفُ الرّمَل ٤/٦) .

• مِـى — Tone Mi

اسمُ نغمـة ، اشتُقّ من الكلمة الأولىٰ فى الشطر الثالث ، من دُعاءٍ باللاّتينيّة يُعرف باسم « دعاءِ القدّيس يُوحنا » :

انظر إلى أعمال	Miragestorum
رعاياك المُخلصين	Famuli Tuorum

وهى السّادسة فى الترتيب على الأساس (صول Sol) ، وكذلكَ هى الثالثةُ صعودًا مما يلِى نغمة (دو Do) ، ويقابلها بالعربيّة نغمة « يكاه » وصِياحُها .

والأصل فى مُعدّل تردُّد الوتر الدالّ على هذه النّغمة إنّما يخرجُ من مُضاعَفاتِ العَدد (١٠) فى المُتوالية بنسبة الحدود[1] : (٤ / ٥ / ٦) على الأساس (دو Do) ، بتوالى النغمات :

	(دو)	/	(مى)	/	(صول)
	Do		Mi		Sol
تردّد =	٦٤	/	٨٠	/	٩٦

والقُدماءُ كانوا يجعلونَ هذه النّغمة بالعدَد (٨١,٠٠) حتى تكون على نسبةِ بُعدٍ طنينىّ بالحدَّين (٩/٨) ، من النّغمة (رى Re) ، والأصحّ أن تكون من هذه ، على نسبة (١٠/٩) ، حتى تُناظِر النسبة بين نغمتى : (لا – سى) .

* * *

(١) انظر : (الاتِفاقات الصوتيّة) .

• ميخائيل مشاقة اللّبنانىّ Mekhaiel Machaquat - el - Lebanese; Scientist.

١٢١٥ - ١٣٠٦هـ
١٨٠٠ - ١٨٨٨م D. 1888

ميخائيلُ بن جُرجس مَشاقّة ، الطبيب العالِم اللّبنانيّ ، أصلُه من دَيْر القمر ، وكان له عمٌّ فى دمياط بمصرَ ، فكان يتردّد عليها .

وهو من الموسوعيّين العِصاميّينَ هواة البحث فى العُلوم والفنون ، شغوفًا بدراستها من تلقاءِ نفسِه ، جاءَ إلى مصرَ بعد جَلاءِ الجيش المصرىّ عن سُوريا ولبنان سنة ١٨٤٥م ، حيث كان يعمل ممرّضًا فى الحملة ، ثم التحق طالبًا بمدرسة الطبّ بقصر العينىّ بالقاهرة وظلّ بها سنةً حتى نال شهادةً تتيحُ له العَمل بالطبّ .

وكان بخلاف ذلك من أصحاب المُناقشات فى الرياضيات والفلَك والموسيقىٰ ، على قدرٍ كبير من الوَعْى وحُسن الخُلق وقوّة الإرادة ، لا يملّ المُساجَلات العلميّة ، وأكثر مؤلّفاته فى الجَدَل والمنطق والرياضيّات ، وحساب التقويم الفلكى والمُوسيقىٰ ، وله عدّة مؤلّفات :

١ - الرّسالة الشهابيّة فى الصناعة الموسيقية .

٢ - التُّحفة المَشاقيّة فى عِلْم الحساب .

٣ - المُعِين فى حساب الأيّام والأشهُر والسِّنِين .

٤ - آثار دمَشق القديمة .

٥ - تقاليد اليهود وعاداتهم .

فأمّا رسالتُه فى المُوسيقىٰ ، فلم يوفّق فيها من جهة العِلْم النظرىّ الذى يربط بين النّغم فى المُوسيقىٰ وبين مقاديرها فى المُتواليات الصّوتيّة بالحقيقة ، فاختصَر الطريق فى تعريف الأبعاد اللحنيّة الصِّغار التى تُؤلّف منها أجناسُ التلحينات ، إلى

مقاديرَ لها مُتشابهةٍ بالقوّة ، فقسم بُعدَ ذى الكُلّ إلى أربعةٍ وعشرين ، فى أنصافٍ وأثلاثٍ وأرباع ، قياسًا إلى أصغرها ، وهو الواحدُ فى كلّ ، وسمّاها : الأرباع ، وهو شبيهٌ بالتقسيم المُتناسِب فى الموسيقى الأوروبيّة ، بقوّة الجذر الثانى عشر ، ولكنّه مُضاعَفٌ ، فى تقسيم بدائىّ بوجهٍ ما .

والواضحُ أنّ المُؤلّف نظَر فى قول (الفارابىّ) ، عند تعريفه الفرقَ بين البقيّة ونصفِ الطنينىّ ، فى مجمل قوله (١) :

« وبيّنٌ أنّ الفرقَ بينهما غيرُ مُدرَكٍ بالحِسّ تمامًا ، فلا يلحق الصناعةَ العَمليّة منه نقصٌ ، فأمّا الصّناعةُ النظريّة ، التى بها يُعلَم ما هو لازمٌ للحِسّ وإدراكِ ما بين المُتشَابهات ، فيلحَقها نقصٌ ، وأشارَ فى ذلك إلى أنه يمكن فى الصّناعة العَمليّة أن يُقالَ فرضًا فى تعريف الجنس ذى الأربعة أنه :

(عَوْدةٌ (٢) – ثم عَوْدة – ثم فضلة) ، أو أن منها ما هو :

(عَوْدةٌ – وثلاثةُ أرباعِ عودة – وثلاثة أرباع) ، ثم التباديلَ التى تخرج من كليهما .... » .

فلمّا رأى أنّ هذا أسهَلُ الطُّرق إلى تعريف أبعاد ما بين نغم الأجناس ، نقلَها كذلك إلى أرباعٍ عدّتها أربعةٌ وعشرون ، وتصرّف فيها بالقِسمة على هذا النّمَط ، وكأنّ ذلك من تأليفه ، وأنه كذلك عند المُتقدّمين وأصحابِ الصّناعة العمليّة ، فبَدا هذا شيئًا مستحدَثًا هو أوّلُ مَن نظرَ فيه .

---

(١) انظر : كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابى ص/١٤٨ إلى ١٥٦ – طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٦٧م .

(٢) « العودة » يعنِى به البُعد الطنينىّ ، والفضلة يعنِى بُعد البقيّة .

والمؤلّف أيضًا أوّلُ من أطلَق لفظَ « البُروج » على النغم السّبع الأساسيّة ، واحِدُها : « برج » ، والمتوسّطون كانوا يسمّونها « البُردات » واحدتها « بُردة » .

ويبدو أنه نظر فى أقاوِيل المتوسّطِين فيما يدّعُونه بتأثيراتِ الألحان فى النّفس عند سَماع الغِناء ، وصلةِ ذلك بطبائع الإنسان بالنسبة إلى بُروج الفَلك ، فلجأ إلى استِبدال التسمية ، فسمّى البُردَة (بُرجًا) ، ثم نظمها على الترتيب كذلك : برجُ « اليكاه » ، ثم بُرج « العُشيران » ، ثم بُرج « العِراق » ، ثم بُرج « الراست » ، وهكذا حتى بُرجَ « النوا » .

وقد ظلّت هذه عالقة فى أذهان البَعض ، كأنها التسمية الصّحيحة لمجموعة النّغم الأساسيّة التى ترتكز إليها الألحان ، وأنّ لفظ « البُردة » مُحرّفٌ فى كتب المتوسّطين .

وفيما عَدا ذلك فالرّسالةُ تتضمّن مَجموعةً من مَقامات الألحان المشهورة الاستعمالَ فى مصرَ وسُوريا ، يمكن النّظر فيها بالتحقِيق ، بفرض أنها من تراث المُوسيقَى .

وقد تُوفِّى المُعلّم ميخائيل مشاقة سنة ١٨٨٨م ، بَعد أن مَرض بالفالج ، ما به قريبًا من ثمانية عشر عامًا ، ودُفن فى باب شرقىّ .

* * *

• ميخائيل اللّه وِيردى Michaèl Allah Werdiy;

۱۳۲۲ - ۱٤۰٤هـ

۱۹۰٤ - ۱۹۸۳م Musican.

من هُواة المُوسيقىٰ ، سُورِىّ الجنسيّة ، تعلّم ابتداءً بمدرسة الرُّوم الكاثُوليك ، ثم شغَف بالبحث النّظرىّ فى الموسيقىٰ ، وكان يعملُ جاهدًا ، غير أنه اعتقَد فى النّهاية أنّ البحثَ فى سُلّم الموسيقىٰ لا يُحسَم إلاّ على أساس الأبعاد الصّغارِ الإرخاءات ، الحادثة عن التقسيم الفيثاغورىّ القديم ، المُسمّاة « كومات » ، واحدها (كُوما (۱) Comma) ، فى نسبٍ كثيرة مختلفة تبعًا لاختلاف عددها فى كل تقسيم ، بوصف أن الواحدَ منها هو أُسٌّ لتقسيمٍ مُتشابهِ النّسب ، وعلى هذا الزعم طُبِع له كتاب « فلسفة الموسيقىٰ (۲) » ، وهو يحتوِى على أصنافٍ من التقسيمات على هذا السّبيل ، فى نسبٍ ذات كُسورٍ دائرية ، غير أنه لم يُبيّن أيّها يعنِى به الأفضَل فرضًا .

ولمّا كانت جميعُ التقسيمات المُتناسِبة بالقوّة لا تصلُح في تعيين الأبعاد اللحنيّة ، بسبب أنها تنحدر أصلاً عن نسبٍ عدديّةٍ محدودة ، فى مُتوالياتٍ محدودة ، كان كلُّ ما قيل أو يُقال فى هذا الصّدد لا طائلَ تحتَه إذا لم يُقرَنْ بالأعداد الأصليّة لنِسب الأبعاد المُتجانِسة النّغم ، كيفما تكون فى مُتوالِياتٍ صوتيّة تباعًا ، أو بالتركيب والمَزْج بينها .

وكانت له أُمنِيةٌ ، أن يكون رأسًا فى المُؤتمر الدولىّ للموسيقى العربيّة ، الذى انعقد فى القاهرة سنة ۱۹۳۲م ، فكان يقول : « إنّ المؤتمر فَقَد رجلاً كان بالحقيقة حجَر الزّاوية عند النّظر فى سُلّم الموسيقىٰ ! » .

* * *

---

(۱) انظر : (كوما Comma) .

(۲) كتاب « فلسفة الموسيقى » - طبع دمشق سنة ۱۹٤۷م .

• مِيزان اللحن Measure - Ryhthm

ميزانُ اللّحن ، ليس هـو وحـدةُ الـمِيـزان فيـه ، بل إنّمـا هو دور الإيقـا ع ، بأكمله أو نصـفـه أو أحـد أجـزائه دونَ باقٍ ، متـى كـانت مكرّرات الجـزءُ هى بعَـيْـنـهـا أسلوبُ التلحين فيه ، كما فى البَسائط من أدوار الإيقاعات .

وفـيمـا عَـدا ذلك ، فإن ميزانَ اللّحن هو الوِحـدة التى تُلائمه ، وأصـغـر ذلك نصف الدّور الزّوجِىّ الأزمنة ، أو جُزءُ الدّور الذى يُلائمه على الترتيبِ فيه .

وفى الألحـان الطِّوال الـمُـركّـبـة من عـدّة أدوارٍ ، يُوزَن اللّحنُ على عـدد أدوارِ الإيقاعات فيه ، طِبقًا لمـا تَقدّم فى كلّ دور من البَسـائط فيه على حِـدَة ، وهذا الإجراءُ هو الأسلوب الواضحُ الـمِيزان ، دونَ تداخُلٍ بين الأدوار الصّغار فيه تباعًا .

* * *

حرف النون

(ن)

● (ن) = "N"

حـرف النُّون ، هـو الخامس والعشرون على الترتيب الألفبائىّ بالعربيّـة ، وهو أيضًا الرابع عشر على الترتيب الأبجدىّ ، وقيمتُـه فى حساب الـجُمَّل العدد (٥٠) .

وله عـدّةُ أحكامٍ فى اللّغة يُلحَق بهـا ، ويُستـعـمل فى العُلوم الطبيـعيّـة رمـزًا لعنصُـر « النِّتْروچين » ، اختِصارًا .

* * *

● نـارِى Nariy; (Mode - Irak)

اسمُ هيـئـةٍ لحنيّـة تُستـعـمل على الأكـثر فى حـلَب والـمَوصِـل ، من فصـيلة (النّهاوند) على أساس نغمـة « الدّوكاه » ، تُـشبه ما يُعـرف فى مصرَ باسم : مقام (عُشّاق مصرىّ [1]) .

فأصلُ الجمع : (نهاوند) على « الدّوكاه » .

وفـــرعــــه : (بياتى) على « الحسينى » .

وحشوه الـمُلائم بينهما هو إجراء (العَجم) على « الچهاركاه » .

* * *

---

(١) انظر : (عُشّاق مصرىّ) .

Nariey; Mode - Syrian

• نـارِى

اسمُ هيئـةٍ لحنيّة [1] ، من فصيلة (النّهاوند) على « الدوكاه » تستعمل فى بلاد الشام لا تختلف عمّا يُسمّى فى مصر : (عشّاق دوكاه) .

فأصلُ الجمع : (نهاوند) على « الدّوكاه » .

وفـــرعـــه : (نهاوند) على « النّوا » ، فى طريقة مقام (عُشّاق دوكاه [2]) .

* * *

Nariy el Irak; (Mode - Irak).

• نـارِى العراق

اسمُ هيئةٍ لحنيّة ، من فصيلة (البياتى) ، تُستعمل على الأكثر فى (العِراق[3]) ، يقابلها فى مصر مقام (شورى [4]) .

فأصل الجمع : جنس (البياتى) على « الدوكاه » بالاستِدارة من بُردة « الراست » .

وفـــرعُـــه : بياتى على « النّوا » فى طريقة مقام (شورى) .

وحشوهُ بينهما إجراء جنس (السيكاه) على بُردة « السيكاه » .

* * *

---

(١) « الرّسالة الشهابيّة » لميخائيل مشاقّة اللبنانى المتوفى سنة ١٨٨٨م – مخطوط .

والتسمية بالأصل : (نارى) ، ويبدو أنها محرّفة عن (نارِى) فى حلب والموصل والعِراق ، ولذلك اعتمدنا التسمية على هذا الوجه .

(٢) انظر : (عشاق دوكاه) – مقام .

(٣) انظر : (المقام العراقِى) ، فصيلة (البياتى) ص/١٠٧

(٤) انظر : (شُورى) .

• ناصِر الدِّين الزَّرْكَشِيّ الدِّمَشْقِي Zarkachiy; Naser el Dien - Damsscene; Mastev & Singer.

(القرن الثامن هـ) (8 th Cen. Hij).

أبو عبد اللّه ناصر الدّين الزّركَشِيّ الفقيه الحنفيّ ، من المُقرِئين القُدامَى العالِمين بأسباب النّغم والغناء ، كان بدمشق يصنع الزّركَش ، وهو النّقش على الثياب بالخيوط المُذهّبة ، رحلَ إلى مصر وأقام بها ، وأخذَ عنه ابن قَرةَ البغداديّ المتوفّى سنة ٧٥٩هـ ، وربّما كان جنسُ النّغم المُسمّى قديمًا (زركشِيّ) منسوبًا إليه .

ذكره ابنُ فضل اللّه العُمريّ فى كتابه : « مسالك الأبصار (١) » قال : حدثنى عنه ابنُ قَرةَ (٢) قال :

« إنه كان فى صناعة الزّركش بدمَشق ، ثم كان فقيهًا ، بالمدرسة الشّبلية بسَفْح قاسيُون ، بين ظهرانِي الفُقهاء ، وكان يجتمعُ إليه أهلُ الطّرب والإلهاء ، ودامَ على ذلك مُدّة ، ثم تحرّضوا له المَعايبَ وأرادوا له المَثالب فأتى مصرَ واتّخذها دارًا وقرارًا حتى مات ، قال : وكان واحدُ زمانه لا يقصرُ عن الأوائل وهو ممّن أخذتُ عنه واستفدتُ منه ، وكُنّا نجتمع فنتذاكرَ ونُبكّر صبيحةَ كلّ يومٍ يسمعُ كلُّ واحدٍ منا صاحبَه ، ولم أرَ مثله ... » .

ثم ذكَر له ابنُ فضلِ اللّه العُمريّ أصواتًا غيرمُجنّسة ، منها لحنُه فى شعر الحاجرِيّ :

بحقّك ذكّرها العقيقَ لعلّها * تجد راحةً فى عَودها وسُراها
إذا ما حَدا الحادِى بنجدٍ تمايلَتْ * كأن سُلافًا فى النّشيد سَقاها

* * *

---

(١) (مَسالك الأبصار) – مخطوط – نسخة أيا صوفيا ، الجزء السادس ص/٤١٩

(٢) فى بعض النّسخ : « ابن كرًا البغداديّ » – انظر : (مسالك الأبصار) ، وفيه أيضًا : (ابن غَره) – والأصحّ : (ابن قَره) .

• ناصر الدين بن العجمىّ Nasir el Dien ibn el Ajamiy Musician, Seientist.

(القرن العاشر هـ) 10th Cen. Hij.

شيخٌ من علماء القرن العاشر الهجرىّ في الموسيقيٰ ، وله أرجوزةٌ (١) فى النّغَم ، أوّلها :

الحمدُ للّهِ ولىِّ الحَمْد * هادِ البَرايَا لسبيل الرُّشْد
وأفضَلُ الصّلاة والتّسليمِ * على النّبىِّ المُصطفَى الكريمِ
يا راغبًا فى حَصْر أنواعِ النَّغمْ * خُذْهُ متينًا واضحًا مثلَ العَلَمْ
النغماتُ عَدُّها قد انحصَرْ * فى ستَّةٍ معلومةٍ واثنَى عشَرّ
أربعةٌ أُصولُها مُطرَّقَهْ * لها ثمانٍ كالفُروعِ المُورِقهْ

وآخرُها :

فاتّبعْ صاح ، كلّما نَقَلْتُهُ * فإنّنى عن الثِّقاة قُلْتُهُ
وقد ذكرتُ ذاكَ بالتّحريرِ * عن كلّ ثابتٍ مُقْتَدِ التّحريرِ
وأسألُ اللّه العظيمَ المَغفِرَهْ * من عَملٍ لا يُرتَجىٰ فى الآخرَهْ
بوَجْههِ نَعوذُ ثم نفزَعُ * إليهِ من علمٍ غدًا لا ينفَعُ
ثم الصّلاةُ بعد حَمْدِ ربِّى * على النبىِّ المُصطفَىٰ والصَّحب

وتقع فى ستّةٍ وأربعين بيتًا تحيط بالقَوْل فى الأنغامِ والأوازات ، والبُحور والشّوَاذّ

* * *

---

(١) مخطوط رقم ٥٠٩ فنون جميلة - مجموعة رقم ٢ (دار الكتب والوثائق المصريّة) .
وانظر : رقم (٧) مكتبة الجامعة العربيّة ، عن رقم (٢١٣٠) مكتبة أحمد الثالث .

• ناطقة المُغنّية Natiqaht; Lady Singer.

(القرن الرابع هـ) 4th. Cen. Hij.

ناطقة (١) ، جارية الزّاغُونيّ ، هكذا ذكَرها ابنُ فضلِ اللّه العُمريّ فى كتابه : « مَسالك الأبصار(٢) » ، على أنها كانت من أصحاب الغناء فى مصر ، قال :

« وكانت أيّام الإخشيد (٣) ، تغشَى مجلسَ ابنِ الفُرات (٤) ، وتجاوز منه فى جانب النِّيل الفُرات ، وكان يصلها بالمَواهِب ويقدّمها على كلّ مُواظب ، ثم قطَعها أيّام المُعزّ (٥) ، فكان لها لا يبزّ ... » .

قال : ومن أصواتها المشهورة ، فى شعر مُسْلم بن الوليد ، والغناءُ فيه من مَزْموم الرّمَل (٦) :

إذا كنتَ ذا نفسٍ جوادٍ ضَميرُهَا * فليس يُضير الجُودَ إن كنتَ مُعدَمَا
رآنى بعين الجُود فانتهزَ التى * أردتُ ولم أفغَرْ إليه بها فَمَا
ظَلمتُكَ إن لم أجزْكَ الشُّكرَ بَعدما * جعلتُ إلى شُكرِى نوالَكَ سُلَّمَا
فإنّكَ لم تتركْ بذاكَ ذخيرةً * لغيركَ من شكرِى ولا مُتَلوَّمَا

* * *

(١) بالأصل (ناطِقة) ، غير أنه ربّما كان الأشبَهُ أنه (ناطفة) ، من النّاطف ، أى العَسل المجدول .

(٢) « مسالك الأبصار » – مخطوط نسخة أيا صوفيا – ص/٤٠٦

(٣) « الإخشيد » : حاكم مصر وسوريا ٢٩٢ / ٣٥٧ هـ . ويُنسَب هذا إلى أول ملوك الدولة الإخشيدية ، أبو المسك ، كافور .

(٤) « ابن الفرات » : يعني بن ابن الفرات النّهرواني الأديب والوزير العبّاسيّ ، فى أيّام المُعتضد باللّه أحمد بن طلحة – ٢٤٣ / ٢٨٩ هـ .

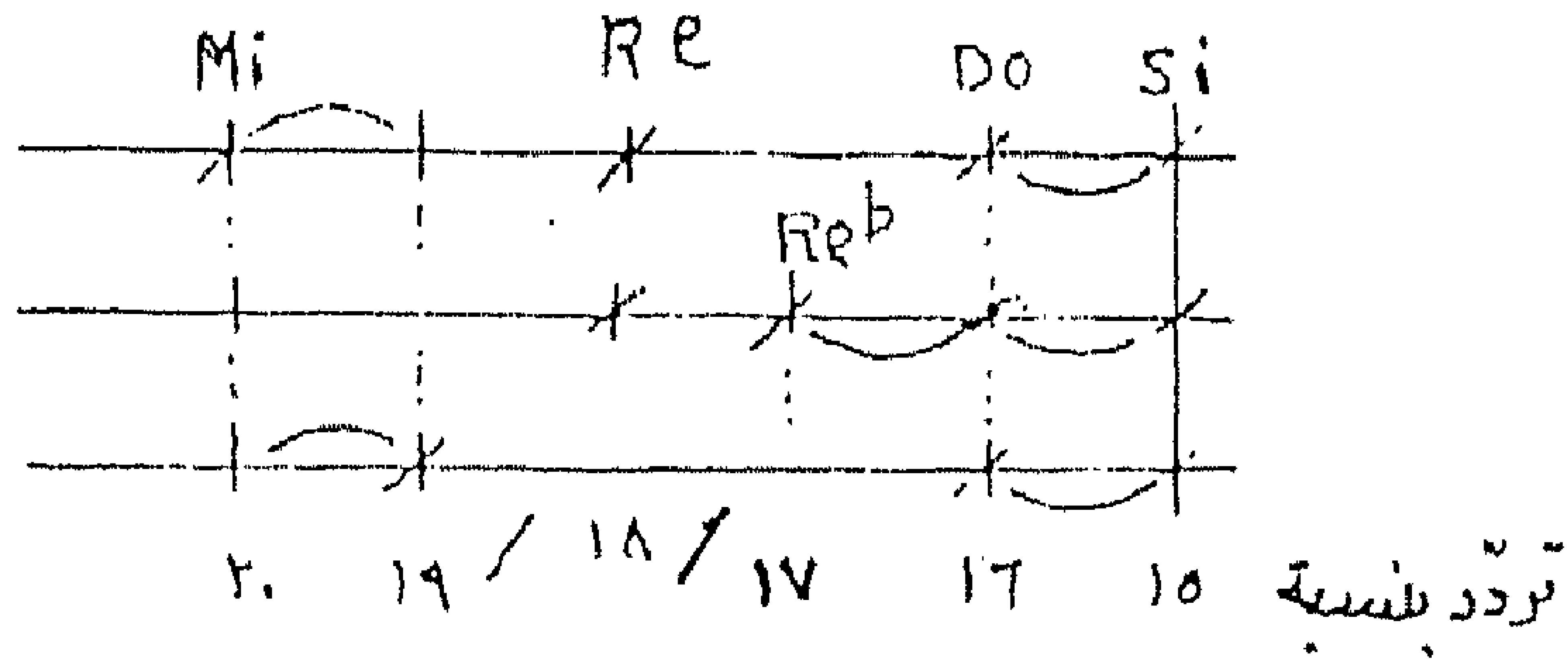
(٥) « المُعزّ » : هو المُعزّ لدين اللّه الفاطميّ ، أو ملوك الدّولة الفاطميّة ٣١٩ / ٣٥٦ هـ .

(٦) قوله : « مَزموم الرّمَل » : يعني فى إيقاع (الرّمل ٦/٤) ، ونغمةُ فى آلة العُود مزمومٌ على دستان السّبّابة – انظر : مادة (مزموم) .

• الناظم Asranged; Abendoned Soft Genus - Inharmonic.

اصطلاحٌ قديم ، كان يُطلق على ثاني صِنفَي الأجناس الليّنة ، ممّا هي مُسترخِيةٌ إلى الحَدّ الذي لا يجوز به استعمالُها كذلك في الألحان ، وذلك متى جُعل أعظَم الأبعاد الثلاثة في الجنس بُعدَ ثالثةٍ صغيرة ، بنسبة الحدّين (٦/٥) ، ثم قُسِم الباقي إلى بُعدين أصغَرين ، كلٌّ منهما بقيّة ، ممّا لا يصحّ استعماله على هذا الوجه [١] .

والناظمُ سُمّي كذلك لكونه يبدو منظومًا في ترتيب الأبعاد الثلاثة ، غير أنه مع ذلك لا يستقِيم في الأداء مع النّغم التي تليهِ أو تسبُقه في الأجناس القويّة ، ولذلك صار المفروضُ في ترتيب نغم الجنس ذي الأربعة نغم ، ألاّ يُرتّب فيه بُعدًا بقيّةٍ ، لا على الاتّصال ولا منفصِلين ، ومثاله :



* * *

(١) انظر : (الراسم) – وانظر : المُلوّنات .

• نافعُ الخير المُغنّى Naphie el Khayr - Singer.

أبو عبدُ اللّه نافع الخَير ، مولى عبد اللّه بن جعفر ، وآخِر من بقىَ من غلمان ابن سُريج ، كان يحكى غناءَ ابن مِسْجح ، وغناءَ ابن سُريجٍ المكّى ، عاش فى أيّام مُعاوية الأوّل ، ويَزيد .

وفى أخبار جميلة [1] الأنصاريّة المُغنّية ، من الطبقة الأولىٰ ، أنها لمّا حجّت كان معها من المُغنّين معبَدُ ومالِك ، وابنُ عائشةَ ، ونافعُ بن طُنبورة ، ثم بُدَيح ونافع الخَيْر ، من مَوالِى عبد اللّه بن جعفر .

قال أبو الفرج ، بإسناده الخبَر إلى حمّاد بن إسحاق عن أبيه ، قال : ذكر ابنُ الكلبىّ عن أبى مسكين ، عن شيخٍ من أهل المَدينة قال [2] :

دخلتُ على رجلٍ من قُريش ، بالمدينة ، وعنده رجل ساكنُ الطَّرفِ نبيل تأخذُه العين ، لا أعرفه ، فقال له القُرشىّ : أقسمتُ عليك إلاّ ما غنّيتَ صوتًا ، فحوّل خاتمه من خنصرِه اليُسرىٰ إلى بنصرِه اليُمنىٰ ، ثم تناولَ قدحًا ، فغنّاه لحنَ مِسْجحٍ فى شعر كعب بن جُعَيل :

إذا امتَشطتْ عالَواْ لها بوسادةٍ * ومَدّتْ عسيبَ المَتْن أن يتَعفّرَا
تَزيّنُ حتى تسلُبَ المرءَ عقلَهُ * وحتى يحارَ الطّرفُ فيها ويَسْكُرا
ثَوْت نصفَ شهرٍ تحسَبُ الشهرَ ليلةً * تُناغِى غزَالاً ساجِىَ الطَّرف أحورَا

ثم غنّى صوتًا فى شعر تَوْبة بن الحُميّر ، من قصيدته التى مَطلَعُها :

حمامةَ بطن الوادِيَيْن ترنّمِى * سقاكِ من الغُرّ الغوادى مَطيرُهَا

---

(١) انظر : أخبار « جملة الأنصارية » ج ١٨٤/٨ (الأغانى) – طبع دار الكتب المصرية .

(٢) (الأغانى) ج ٢٧٩/٣ أخبار ابن مسجح – طبع دار الكتب المصرية .

ذكرَ أنّ عبد اللّه بن جعفر روّاه الأبيات وأمرَهُ أن يُغنّى بها .

ولنافع الخَير صوتٌ من الثقيل الأوّل فى شعر جميل [1] ، وهو :

خليليّ فيما عِشتُما هل رأيتُمَا * قتيلاً بكىٰ من حُبِّ قاتله قَبْلى
أبيتُ مع الهُلاّكِ ضيفًا لا أهلِها * وأهلِى قريبٌ مُوسِعُونَ ذَوُو فَضْلِ
فلو تَركتْ عقلِى معِى ما طَلبتُها * ولكن طِلابِيها لِما فاتَ من عَقْلِى

قال أبو الفَرج : وفيه للغريض ثانى ثقيلٌ بالوسطىٰ عن عَمْرو بن بانة ، وذكر حمّاد أنّ فيه لنافِع الخير ، مولىٰ عبد اللّه بن جعفر ، لحنًا من الثقيل الأوّل .

* * *

• نافِعُ بنُ طُنْبورة (ابن طنبورة) Naphie - bn Tumboureh; Singer.

٤٣ - ١١٦هـ
٦٦٣ - ٧٣٤م D. 734

أبو عبد اللّه نافع بن طنبورةَ ، المُغنّى المَدنى ، أصله من اليَمن يُلقّب : نقش النضار ، وهو من أوائل مُغنّى الطبقة الأولىٰ ، من مُعاصرى جميلةَ الأنصاريّة ومالكٍ ، وابنِ سُرَيجٍ المَكّى ، وابنِ عائشة ، غير أنه لم يُفارق الحجازَ ، ولا خَدم الخُلفاءَ ، ولا انتجَعَهُم بصنعةٍ من غِنائِه فخَمُل ذِكْرُه .

ذكَرهُ أبو الفَرج الأصفهانيّ ، فى كتابه (الأغانى) فى عدّة مواضعَ منه ، دونَ تفصِيل ، وله صوتٌ من المائة المُختارة ، من رُواية علىّ بن يحيَى ، وهو :

---

(١) « الأغانى » ج ١٤١/٨ - طبع دار الكتب المصرية .

راحَ صَحْبِى وعاوَدَ القلبَ داءُ * من حبيبٍ طِلابُه لِى عَناءُ
حَسَنُ الرأىِ والمَواعيدِ لا يُلْـ * فَىْ لشىءٍ ممّا يقولُ وفاءُ
مَن تعَزّىْ عمّن يُحبّ فإنّى * ليس لِى ما حَييتُ عنه عَزاءُ
أُمَّ عثمانَ قد قتلتِ قتيلاً * عَمْدَ عَيْنٍ قتلْتِه لا خَطاءُ

قال [١] : لم يَقع إلينا قائلُ الشِّعر فنذكُره ، والغناءُ لنافِع بن طُنبورة ، ولحنُه المُختار خفيفُ ثقيلٍ أوّلُ بالسبّابة فى مَجرى الوسطىٰ ، عن إسحاق ، وفى هذا الشعر لحنٌ لعبد اللّه بن طاهر ، من الثقيل الثانى بالبنصر .

وذكرَ له صوتًا فى لحنٍ من المائة المختارة أيضًا ، يُنسَب إلى ابن مُحرز المُغنّى ، من رواية علىّ بن يحيَى المكِّىّ [٢] :

رُبَّ ركْبٍ قد أناخوا عندنا * يشربون الخمرَ بالماءِ الزُّلالْ
عصفَ الدّهرُ بهم فانقرضُوا * وكذاكَ الدّهرُ حالاً بعد حَالْ

قال أبو الفرج : الشِّعرُ لعدىّ بن زَيدٍ العبادىّ ، والغناءُ فى اللحن المُختار لابن مُحرز خفيفُ رمَلٍ بإطلاق الوتر فى مَجرى الوسطىٰ ، عن إسحاق ، وفيه خفيفُ رملٍ آخَرَ بالبنصر ، ابتداؤه نشيد ، ذكر عَمْرو بنُ بانَةَ أنه لابن طنبورة ، وذكر أحمد ابن المكّىّ أنه لأبيه يحيَى .

وجاءَ ذكرهُ أيضًا فى أخبار إسحاقَ بن إبراهيمَ الموصلىّ [٣] ، فى صوتٍ من الثقيل الأوّل ، نُسب لابن محرزٍ أيضًا ، فى شعر وضّاح اليَمن :

---

(١) « الأغانى » ج ٢٦٧/٨ - طبع دار الكتب المصرية .

(٢) « الأغانى » ج ٩٥/٢ - طبع دار الكتب المصرية .

(٣) « الأغانى » ج ٣٤٥/٥ - طبع دار الكتب المصرية .

أبَى القلبُ اليَماني الْـ * ـذى تُحمَد أخلاقُهْ
ويرفَضٌّ له اللّحنُ * فما تُفْتَقُ أرتاقُهْ
غزالٌ أدعَجُ العَيْنِ * رَبيبُ خَدلّجٌ ساقُهْ
رَمانِى فسَبىٰ قلبِى * وأرمِيهِ فأشتاقُهْ

قال : هكذا ذُكِر فى هذا الخبَر أنّ الثقيل الأوّل لابن محرز ، وقد قِيل ذلك ، وذكرَ عَمْرو بن بانةَ أنه ثقيل أوّل بالبنصر لابن طنبورة ، وأنّ لحنَ ابن مُحرزِ خفيفُ ثقيل .

* * *

• نـاي **Nay; Oriental Flute.**

النّاى ، لفظٌ فارِسىّ (١) ، يعنى القصَبة المُجوّفة ، من خشَب الغاب ، التى تُهيّأ لأن يُزمّر فيها ، فهو منذ أول الأمر آلةُ نفخٍ من جنس المَزامير ، غير أنه نوعٌ منه منفرِد ، يختلف عن المَزامير الناطقة ، ذوات المَباسِم ، أو الألسِنة المُصوّتة ، وذلك بأن يعتمِد المُؤدّى على التحكُّم فى عَمُودِ الهَواءِ النازِل مائلاً على جِدارِ الأنبُوبة ، ثم إخراج النّغمِ من الثُّقَب المفتوحة فيه ، بالتّبديل عليها بالأصابع ، كما فى المِزمار .

---

(١) انظر : « المعجم فى اللّغة الفارسية » ، وفى « مفاتيح العُلوم » للخُوارزمىّ ، قوله : « النّاى هو المِزمار ... » .

وهو قديمُ العهد ، يرجع إلى أواخر القرن الرّابع الهجرىّ ، بعد ظُهور طبقاتِ المتصوّفة فى الإسلام ، عندما دعت الحاجةُ إلى تلحين المَدائح النبويّة وأشعار الزُّهّاد والنُّسّاك ، واقترانِ حروف الأقاويل بنغمٍ يبدو فيها الشجوَ والحنين عند الترنّم بها ، فكان الأتراكُ أصحابُ التّكايَا أكثَرهُم اعتناءً بهذه الآلة ، فاشتهرَتْ عندهم فى تكايا المَوْلويّة (١) ، مع العِيدان والطّنابير ، ثم الدُّفوفُ الكِبار ، كالغِربال والبَندير ، فيما يسمّيه العَرب « المَزاهِر » .

ولفظُ النّاى لم يردْ فى مؤلّفات أَصحاب المُوسيقىٰ خلالَ القرون الأربعة الأوَل ، فلم يذكرهُ « الكِندىّ » ، ولا « الفارابِى » فى كتابه : « المُوسيقَى الكبير » ، فكان إذا جاءَ ذلك فى بعض الشّعر العربىّ ، فإنّما هو على سبيل الإبدال لأعجميّتِه ، بإزاءِ نغم المِزمار ، دون تخصيص ، كما فى قول الأعشىٰ (٢) :

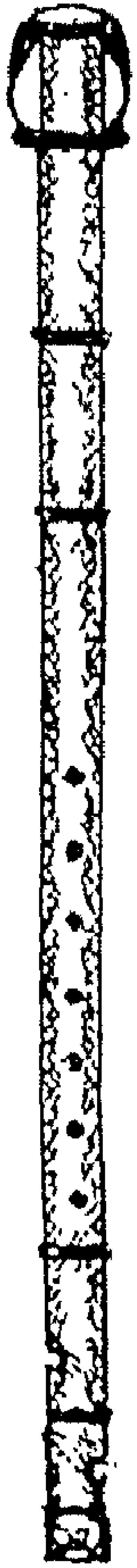
والنّاىِ نَرمٍ وبربطٍ ذِى بُحّةٍ * والصَّنجُ يبكى شجوَهُ أن يُوضَعَا

وعلى هذا الوجه من النّظر ، ليس لنا أن نجزِمَ بأن أصناف قصَب المَزامير المُفرَدة ، الموجودة فى الآثار المصريّة ، يُراد بها آلة الناى بعَيْنه ، كما نعرفه فى زمانِنا ، بل إنّما هى على الأصَحّ مزاميرُ مفردةٌ مختلفة الأطوال ، قد فقدت مَباسِمَها وألسِنتها المُصوِّتة ، حيث إنّ مظهرَ الآلة والثُّقَب فيها ، وكذا جلسةُ الزّامر بها ، لا تُعين على القول بأنها كانت نايات بالحقيقة .

---

(١) وهم أتباع المولىٰ جلال الدين الرومىّ ، المتوفى سنة ٦٧٢ هـ .

(٢) وقول الشاعر : « والناى نرم ..... » ، إنما يعنى حنين نغم المَزامير عامّة .



فالنّاى ، الذى يُعرف بهذه التّسمية فى زماننا ، هو قصَبةُ زمرٍ مفتوحة الطّرفين ، ومختلفةُ الأطوال تبعًا لأحجامها ولنغمة المَخْلص فى كلٍّ منها ، والقديمُ منه سبعةُ أصناف سُداسيّةُ الثُّقوب تُعرَف بمُسمّياتها .

فأمّا المُحدَث فقليلٌ وبعضُه يُجعَل فى كلٍّ منها سبعةُ ثقوبٍ على استِقامة مُنتَصفِ سطح القصَبة ، وبعضُها ربّما جُعِل فيه ثقبٌ ثامنٍ قُرب مَخلص النّاى .

فأمّا أشهر النّايات القدِيمة المعروفة بأسمائها ، فهو النّاى الكبير المُسمّى (ناى شاه) ، ومع ذلك ، ورغم ما اشتَهر به النايُ من رخامة الصّوت ، فإنّ أصحابَ الصّناعة فيه قِلّةٌ محدودة ، تحت ضَغْط اقتِحام بعضِ آلاتِ النّفخ الأوروبيّة ، مجالَ آلاتِ النّفخ فى المُوسيقى العربيّة ، وطغيانِها فى العَرْض بالسّمع والنّظر ، دون رقابة .

* * *

• نَبْت ، البَكْرِيّة   Nabt - el Backriyah; Lady Singer & Poeteas.

(القرن الثالث هـ)   3nd. Cen. Hij.

نَبْتٌ ، البَكْرِيّة [١] ، جارية المُعتمد ، وكانت من الشواعر المُغنّيات ، حسَنة الوجه والغناء ، تُجيد الشِّعر ، ذكرها أبو الفرج الأصفهانيّ فى كتابه [٢] ، وجاءَ ذِكرها أيضًا فى كتاب (نساء الخُلفاء) [٣] ، لابن الساعيّ البغداديّ المتوفّى سنة ٦٧٤هـ ، قال :

نَبْتُ ، جاريةُ المُعتمد ، كانت مغنّيةً حسَنة الغناء ، شاعرةً سريعة الهاجس ، وذكر أحمدُ بن الطِّيب [٤] ، عن بعض الكُتّاب أنها عُرِضت على المُعتمد باللّه ، فامتحنَها فى الغِناء والكتابة ، فرضِىَ بما ظهرَ له من أمرِها ، ثم قال لابن حَمْدون : قارِضْها ، فقال :

وهَبْتُ نفسِى للهَوىٰ *

فقالت فوراً :   فجارَ لمّا أن مَلَكْ

فقال :   فصِرتُ عبداً خاضعاً *

فقالت غير متوقّفة :   يسلُكُ بِى حيثُ سَلكْ

فأمرَ المُعتمِد بشرائها ، فابتيعَتْ بثلاثين ألفَ دِرهم .

---

(١) « البكريّة » من مُغنّيات سُرّ من رأى ، كانت نبتُ تأخذ عنها الغناء .

(٢) « الأغانى » ج ١٦٢/٢٢ – طبع الهيئة العامة للكتاب .

(٣) كتاب (نساء الخلفاء) لابن السّاعى ، تحقيق الدكتور مصطفى جواد ، طبع دار المعارف رقم (٢٨) من (ذخائر العَرب) .

(٤) هو أحمد بن الطيّب السّرخسيّ المَروانى ، من عُلماء العرب ، قتله المُعتضِد سنة ٢٨٦هـ .

قال ، بإسناده الخبرَ إلى أبى الفرج الأصفهانىّ ، عن جعفر بن قُدامةَ ، قال : حدّثنى أحمد بن أبى طاهرٍ ، قال : دخلتُ على نَبْت ، جارية مَخْفرانة المُخنّث ، وكانت حسَنةَ الوجهِ والغناءِ ، فقلت لها : قد قلتُ مِصراعًا فأجيزيه ، فقالت : قُلْ ، فقلتُ :

يا نبتُ حُسْنك يُعشِى بهجةَ القَمَر *

فقالت : قد كاد حُسْنكِ أن يبتزّنى بصَرِى

فتوقّفتُ أُفكِّر ، فسبقَتْنى فقالت :

وطِيبُ نَشْرِك مِثلُ المِسْكِ قد نسَمتْ

ريّا الرِّياض عليه فى دُجَى السّحَرِ

فزادَتْ فِكْرتى ، وبادَرتنى فقالت :

فهَلْ لنا فيك حَظٌّ من مُواصلةٍ

أو لا فإنّىَ راضٍ منك بالنّظرِ

فقمتُ عنها خجلاً ، ثم عُرِضَتْ بعد ذلك على المُعتمِد باللّه فاشتراها ، بمشورة علىّ بن يحيَى المُنجّم .

* * *

• نَبْت « الكرّاعة » — Nabt; Lady Tambourist

(القرن الثالث هـ) — D. 3rd. Cen. Hij.

الكرّاعة ، لفظٌ يبدو أنه مُحرّف عن « قرّاعة » أى الضاربة على طَبْلة اليد Tambourine ، التى كان العرَب قديمًا يسمونها « قَرْعة » تشبيهًا لها بهيئة ثمرة القَرْع الصّفراءَ التى تُؤكل .

قال أبو التَّيحان الشاعر :

هـل إلـى سَـكْـرةٍ بسـافـلة الـكـو * فَـة شـنعـاءَ يا قَـبيص سَـبيلُ
وأبـو التّـيحـان فـى كـفّـه القَـرْ * عـةُ والـرأسُ فـوقَـهُ إكـليلُ
وكِـرانٍ كـأنـه بَـيْـدقُ الشَّـطْـ * ـرَنْج يفـتَـنٌّ فـيـه قـالٌ وقـيـلُ

ونبتٌ ، اسمُ جاريةٍ ضاربةٍ مُغنّية ، كان عبدُ اللّه بن المُعتزّ يألفهَا ويسمع غناءَها على الإيقاع .

قال أبو الفرج الأصفهانىّ (١) :

أخبرنى الحُسَين بنُ القاسمِ قال : حدّثنى عُبَيد اللّه بن مُوسَى الكاتب ، قال :

كانت نَبْتُ ، الكرّاعةُ ، تألَف عبدَ اللّه بن المُعتَزّ ، وكان يحبّ غناءَها ويستظرفُها ويواصِل سماعَها ، ثم انقطعَتْ عنه ، فقال :

ليتَ شِعرى بمَنْ تشاغَلْت بعدى * وهو لا شكَّ جاهلٌ مَغرورُ
هكذا كنتُ مِثْلَهُ فى سُرورٍ * وغَداً فى الهُموم مِثلى يصيرُ

* * *

• نَبْرُ الصّوت — Accent.

النّبرُ فى الغناءِ استِظهارُ بعض مقاطعِ حُروف القَوْل وتفخيمها ، تبعًا لموضِعها فى التّلحين المَنظوم على الإيقاع ، على طبقاتِ نغمٍ محدودة التمديدات .

وذلك أنّ دورَ اللّحن فى الغناءِ المُتقن الثّقيل يحكُمه مقامُ النّغم فى جنسٍ منه محدود ، ثم نَظْمُ الأزمنةِ فى ذلك الجنس بإزاءِ الحُروف على دورٍ من الإيقاعات محدود أيضًا ، وأكثر ذلك بإزاء المَقاطِع الساكنة وبعضُ الممدودة .

---

(١) « الأغانى » ج ١٠/٢٨٤ – طبع دار الكتب والوثائق المصريّة – وانظر : « أعلامَ النّساء » .

ويُشـار عـادةً فى دور الإيقـاع بإزاءِ الأجـزاء التى يلزم اسـتِظهـارُها فى التلحين باللّفظ (دُمّ) بإزاءِ حركات محدودةِ الأزمنة فى دور الإيقـاع ، وهذه يمكن إدراكُها مع التلقِين لتحسِين الأداء (١) .

فأمّا النّبرةُ فى اللُّغة فهى الياءُ إذا قُلِب مَدُّها هَمْزًا بالقَطْع .

* * *

• نُبَيْكَةَ ، الضّـيزَنىّ الـمغُنّى Nobaykeh - el Dayzani; Singer.

(القرن الثالث والرابع هـ) D. Cen. 4th. Hij.

الضّيزنىّ الـمُغنّى ، ويُلقّب « نُبَيكة » ، من حُذّاق الـمُغنّين القُدامىٰ وأكابرِهم ، خدَم الـمُعتمِد ، ثم شخَص إلى مصرَ ، فخدم خمارَويه بن أحمد الطّولونىّ ، ثم قدم بغدادَ فى أيام الـمُقتدِر .

قال أبو الفَرج الأصفهانىّ (٢) :

« ..... ورأيناهُ وشاهدناهُ ، وكانت فى يدِه صُبابةٌ قويّةٌ من إفضال ابن طولون ، واستغنىٰ بها حتى مات ، وله صنعةٌ جيّدة ، قد ذكرتُ ما وقَع إلىّ منها فى الـمُجرَّد » (٣) .

---

(١) انظر : جنس – النّغم ، وانظر : الجنسُ من (الإيقاع) – وانظر أيضًا : (اللّحن) فى الموسيقى .

(٢) « الأغانى » ج ٢/٢٣٣ – طبع دار الكتب المصريّة .

(٣) « الـمُجرّد » : كتاب كان أبو الفرج قد جمعَ فيه الغناءَ ، ولم يذكر فيه شيئًا من الأخبار ، كتمهيد لتأليف كتابه (الأغانى) – انظر : مقدمة كتاب (الأغانى) فى الجزء الأول منه .

وله لحنٌ جيّدٌ من الثّقيل الأوّل ، في :

سقَى بلدًا أمسَتْ سُلَيمَى تحلُّه * من المُزْنِ ما يَروَى به ويَسِيمُ
وإن لم أكن من قاطنيه فإنّه * يَحُلّ به شخصٌ عليّ كَريمُ
ألاَ حَبّذا مَنْ ليس يعدلُ قُربَهُ * لديّ وإن شَطَّ المَزارُ نعيمُ
ومَن لامني فيه حَميمٌ وصاحبٌ * فَرُدَّ بغيظٍ صاحبٌ وحَميمُ

* * *

• نُبَيه ، الكُوفيّ Nobayh - el Kufic; Poet & Singer.

(القرن الثانى هـ) D. nd. Cen. Hij.

نُبَيه الكُوفيّ ، شاعرٌ مُغنّ ، يقال له أيضًا : نُبَيه التّميميّ ، أصلُه من الكوفة ، وكان في أمره شاعرًا لا يُغنّي ، يقول شعرًا صالحًا ، ثم هوِيَ قَيْنةً ببغدادَ وتدلّهَ في حُبّها ، فتعلّم الغناءَ من أجلها ، وجعله سَببًا للدُّخول إليها ، وكان مَطبوعًا على الغناء ، فلم يَزلْ كذلك يتزيّد حتى أجادَهُ وصنع ألحانًا فأحسَن واشتهَر وعُدّ في المُحسنين ، وأكثَرُ غنائه في شِعره يتغزّل في هذه الجارية ، وممّا قاله وفيه غناء [1] :

ياربّ إنّي ما جفَوْتُ وقد جفَتْ * فإليكَ أشكُو ذاكَ يا ربّاهُ
مَولاةُ سُوءٍ ما ترقُّ لعَبْدِها * نِعْمَ الغلامُ وبئسَت الولاهُ
ياربِّ ان كانت حياتي هكذا * ضررًا عليَّ فما أُريدُ حَياهُ

---

(١) « الأغاني » ج ١٦١/٦ ـ طبع دار الكتب المصرية .

الغناءُ لنُبَيه ، ثقيلٌ أوّل مُطلقٌ فى مَجرى الوسطىٰ ، قال أبو الفَرج : « ومِن النّاس مَن ينسُب الشعرَ والغناءَ لعُليّة بنت المهدىّ » .

قال : وأخبرنى إسماعيلُ بنُ يونسَ قال : حدّثنا عُمَر بن شَبّة قال :

سألتُ مُخارِقَ ، وقد غنّى هذا الصّوت :

متى تجمَع القلبَ الذكىَّ وصارِمًا   وأنفًا حميًّا تَجتنبْكَ المَظالمُ

لمَن هو ؟ فقال : هذا لنُبَيهٍ التّميمىّ ، وكان له أخَوان يُقال لهما : « مُنبّه ونَبْهان » ، وكان ينزل « شهارْ سُوجَ الهَيْثم » (١) ، فى درب الرّيحان .

وقال أبو زيد : سمعتُ مُخارقًا يحدّثُ إسحاقَ بن إبراهيم ، وقد غنّاه صوتًا أخذه عن نُبَيه :

شكَوْتُ إلى قلبِى الفِراقَ فقال لى   من الآن فايْأسْ لا أغُرّك بالصَّبْرِ
إذا صَدَّ مَنْ أهوىٰ وأسلمنِى العَزَا   فَفُرقةُ مَن أهوَىٰ أحَرُّ من الجَمْرِ

إن إبراهيمَ قال : لو عاش هذا الغُلام ذهبَ خبَرُنا .

ولنُبَيه لحنٌ من خفيف الثقيلِ بالبنصر ، فى شعر ابن المَوْلى (٢) :

حَىِّ المنازلَ قد بُلِينَا * أقْوَيْنَ عن مَرِّ السِّنِينَا
وسَلِ الدِّيارَ لعَلّها * تُخْبِرْكَ عن أم البَنِينَا
بانت وكلُّ قرينةٍ * يومًا مُفارِقةٌ قَرِينَا
وأخُو الحَياةِ من الحَيا ..... * ة مُعالِجٌ غِلَظًا ولِينَا

---

(١) اسم محلّةٍ فى بغداد ، كانت تنسب إلى الهيثم بن معاوية ، من قوّاد خُراسان .

(٢) « الأغانى » ج ٢٩٧/٣ – طبع دار الكتب المصرية .

وله صوتٌ من المائة المُختارة فى شعر عبد اللّه بن هارون العَروضىّ (١) :

يـا أيّـهـا الـرّجـلُ الـذى * قـد زاد منطـقـةُ الـبَـيـانُ

لا تـعـتـبـنّ عـلـى الـزّمـا ... ن فـلـيس يُعـتـبُـكَ الزّمـانُ

قال أبو الفرج : الغناءُ لنُبَيه المُغنِّى ، ولحنُه المُختار ثقيل أوّل بالبنصر .

فأمّا عبدُ اللّه بن هارونَ فما أعلَم أنه وقع إلىّ خَبرٌ له إلاّ ما شُهِر به من حالِه فى نفسه :

فهو عبدُ اللّهِ بن هارونَ بن السّمَيْدع ، مولَى قُرَيشٌ ، من أهل البصرة ، أخذ العَروض عن الخليل بن أحمد فكان مقدماً فيه ، وانقطَع إلى آلِ سليمانَ بن علىّ ، فكان يمدَحهم ، وكان يقول أوزانًا من العَروض غريبةً فى شعره ، ثم أخذ ذلك عنه ونَحَا نحوه رُزَين العروضِىّ فأتى فيه ببدائعَ جمّة ، وجعَل أكثر شعرِه من هذا الجنس .

قال أبو الفرج ، فى خبر ذلك الصّوت المُختار :

أخبرنا الحسَنُ بن علىّ قال : حدّثنا محمّد بن القاسم بن مَهْرَوَيْه ، قال : حدّثنى أبو سعد عن محمّد بن عبد اللّه بن مالك ، عن علىّ بن المُفضّل قال :

اصطَبحْنا يومًا أنا ونُبَيْه ، عند عبيد اللّهِ بن غسّان فغنّانا نُبَيْهُ لحنُه :

يـا أيّـهـا الـرّجـلُ الـذى قـد زانَ منطـقَـهُ الـبَـيـانُ

فما سمعتُ أحسَنَ منه ، وكان صوتنا عليه بقيّة يومنا ، ثم أردنا الانصرافَ ، فسألنا عُبيدُ اللّه أن نبيتَ عنده ونصطبحُ من غد ، فأجبناهُ ، وقال لنُبَيه : أىَّ شىءٍ تشتهى أن يُصلَح لك ؟ قال : تشترِى لنا غزالاً فتُطعِمَنى كبِدَهُ كبابًا ، وتجعل سائرَ

(١) « الأغانى » ج ٦/١٥٩ - طبع دار الكتب المصرية .

ما آكُله من لحمه كما تحبّ ، فقال : أفعَلْ ، فلمّا اصبحنا جاءَه بغَزالٍ فأصلَحهُ كما أحَبّ ، فلما استَوْفى أكلَهُ استَلقى لينام ، فحرّكناهُ فإذا هو ميِّت ، فجزِعنا من ذلك ، وبعثَ عُبَيدُ اللّه إلى أُمّه فجاءت فأخبرَها بخبرِه ، فلمّا رأته استرجعَتْ ، ثم قالت : لا بأس عليكم ، هو رابعُ أربعةٍ لى ، وهذه منيّتُهم جميعًا ، وميتَةُ أبيهم من قبلهم .

* * *

• نجدِى حُسينى Najdi - Hosayniy

اسمٌ آخَر فى طريقة مقام (الحُسَينى) تتميّز بالتركيز على نغم المنطقة الحادّة .

* * *

• نسبة صوتيّة Ratio - Sonat.

النسبة الصوتيّة فى الموسيقى ، هى العِلاقة بين مقدارَى نغمتين مختلفتين بالكِميّة وبالكيفيّة ، فأيّهما جعلت مقدّم النسبة فالتاليةُ منسوبة إلى الأُولى ابتداءً ، والعادَةُ أن تُنسَب النّغمةُ الأحَدُّ صوتًا إلى الأثقل .

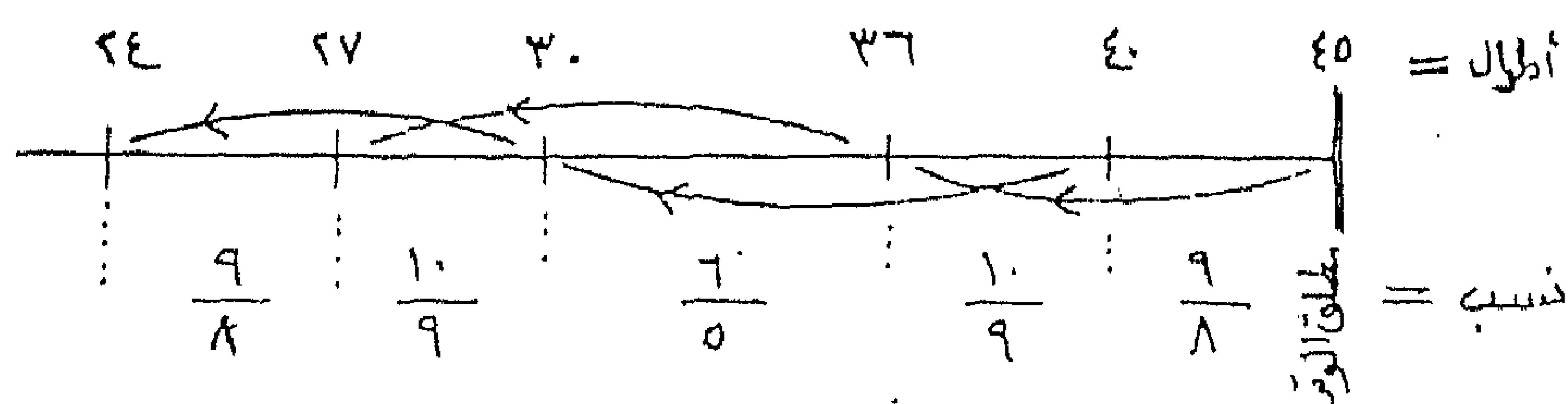
فإذا كان الحدّ المقدم فى النسبة قدرًا بالكميّة ظاهرًا ، فالمناسَبة بين النغمتين تختص بمقدار الجسم المُحدث لكليهما تباعًا ، كما فى نغم الأوتار المُهتزة ، فيكون العَدد الدّال عليه هو الأعظم قدراً من التالِى ، وهو الأثقَلُ بالكيفيّة .

وإذا كان الحَدُّ المُقدّم فى النسبة بين نغمتين قدرًا بالكيفيّة فى المَسمُوع ، غير ظاهرِ للعيّان ، كما فى طبقات النّغم وتمديداتها من حيث الثقل والحدّة ، فالمرجع فى ذلك إلى مُعدّل تردّد الجسم المحدث لكلٍّ منهما تباعًا فى الثانية الواحدة ، وفى ذلك يكون المُقدّم هو الأصغر قدراً من التالى ، ودالاً على الأثقل .

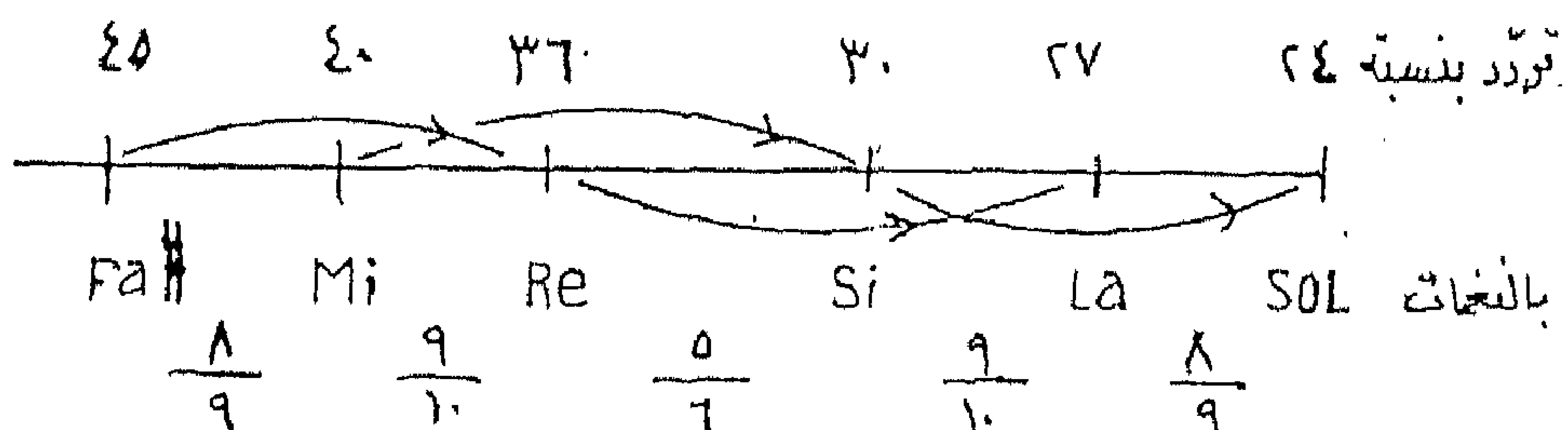
وكلتـا الحـالتَيْـن عكسُ الأخـرىْ فى التّـرتيب ، بفـرض أنّ النّغم فى ذَواتهـا وكيفيّاتها تتناسَب مقاديرُها تناسُبًا عكسيّا مع مقاديرِ أطوال أوتارهـا المُهتـزّة ، طبقًا لقانون التردّد .

ولذلك كان القُدماءُ يجعلون من ذلك شبه قضيّةٍ ، حيث كانوا يخلطون بين مقادير النّغم الحادثة من أطوال الأوتار ، وبين ترتيبها من الجانب الآخر ، غير أنّ أكثرهم كان ينظُر في مُتـواليات النّـغم قياسًا إلى طـول أوتارهـا المُحـدِثة لها ، بينما الواقع أنه يلزمُ أن يُعكَس الترتيب العـدديّ بالنسبة للأطوال كي تخرجَ منها الأعداد الصّحيحة الدالّة على مقاديرها فى ذواتها .

ومُعدّلات التـردُّد في الواقع هى حُدود تلك النّسب الخارِجة من أطوال الأوتار لنغمٍ محـدودة فى متوالية مَحـدودة ، فالنّغـم الحادثةُ تِباعًا من الأثقل إلى الأحَدّ من أجزاءِ وترٍ فُرض لطُوله العدد ٤٥,٠٠ بُوصة ، بتوالى الحدود :



هى بأعيانها النّغم المُتوالية على الأساس (صول Sol) فرضًا فى متواليةٍ بنسبة الحدود :



والواضح هنا أنّ الأعداد الدالّة على مُعدّلات التردُّد فرضًا هى بذاتها تلك المَفروضة للأطوال متى نُكِّست من الجانب الآخَر .

وممّا تقدّم يتبيّن أن نِسب المتواليات الصوتيّة يجب أن يُنظَر فيها من مقاديرها فى ذواتها فرضًا أو بالحقيقة ، قياسًا إلى معدّلات تردّدات أوتارها ، حتى لا يُخلَط بين الوجهَيْن على غير هُدًى ، وخاصّةً فى أجناس النّغم اللّحنية ، وفى أصناف اتّفاقاتها على الترتيب أو بالمَزج المُركّب بين نغمتين أو أكثر .

ونحن فقد أوضحنا بإزاء كلّ نغمةٍ مقدارها الدّال عليها بالفرض أو بالحقيقة ، كلّ نغمةٍ فى موضعها وفى مُناسَباتها ، فى هذا المُعجم .

* * *

• نسَب الطبّالة المغنّية Nasab; Lady Singer & Tambouryi

(القرن الخامس هـ) 5 th. Cen. Hij.

نسَب ، وقد يقال : (نشَب) ، مُغنّية الخليفةَ المُستنصر باللّه ، أبو تميم معدّ ، الفاطمىّ - (١٠٣٦ / ١٠٩٤م) ، أصلُها من بغداد ، كانت تقف تحت القِصر فى المَواسم والأعياد وتسير أمام المَواكب وحَولُها طائفتها ، وهى تضرب بالطّبل وتغنّى له ، وكان قد أهداها المستنصر الأرضَ التى كانت تُعرف قبلاً باسم « أرض الطبّالة » ، وكانت من أحسَن مُنتزهات القاهرة ، وهذه الأرض موقعها اليوم (١) منطقة السّكَن التى يحدّها شمالاً وغربًا شارع الظّاهر ، وجنوبًا شارع الفجّالة ، وشرقًا شارع الخليج المصرىّ .

---

(١) « خطط المقريزى » - أرض الطبالة وبركة الرطلى .

وفى النّجوم الزّاهرة (١) :

« لمّا خطب البَساسيرىّ (٢) فى بغدادَ باسم المُستنصِر معَدّ ، غنّته مُغنّية بقولها :

يا بنى العبّاس صُدّوا * مَلكَ الأمرَ مَعدٌّ

مُلْكَكُم كان مَعاراً * والعُوارىْ تُستَردٌّ

فطرِب المُستنصِرُ لذلك فوهَبَها أرضًا بمصرَ رِزْقةً لها وجائزةً لإنشادها هذا الشِّعر ، وتلك الأرضُ تُعرَف الآن بأرض « الطَّبّالة » ، بالقُرب من بِركة الرّطْلِى ، وذلك لكونها غنّته بهذه الأبيات وهى تضرب بطَبْلٍ كان فى يدِها ، فعُرِفت باسْمِ أرض الطّبالة ، وحُكِّرت الأرضُ المذكورة وبُنيَتْ » .

* * *

• نَشْر — Nashr; Lady Singer.

(القرن الثالث هـ) 3rd. Cen. Hij.

نَشْر ، جاريةٌ مغنّية ، كانت لعبد اللّه بن المُعتَزّ (٢٤٧ / ٢٩٦هـ) ، كان يهوَاها ويمتدِحها ، قال أبو الفرج الأصفهانىّ (٣) : « حدّثنى جعفرٌ بن قُدامةَ قال :

كنا عند ابن المُعتَزّ يومًا ، وعند نَشْر ، وكان يُحبّها ويَهيمُ بها ، فخَرجت علينا من صَدْر البُستان فى زَمن الرّبيع ، وعليها غُلالةٌ مُعَصْفرةٌ وفى يَدَيْها

---

(١) « النّجوم الزّاهرة » ج ٥/٤٢٨

(٢) « البَساسِيرى » : هو أبو الحارث أرسلان التركى القائد ، فى دولة بنى بُوَيه .

(٣) « الأغانى » ج ١٠/٢٨٤ – طبع دار الكتب والوثائق المصرية .

جِنَابَى(١) باكُورةِ باقِلاّ ، فقالت له : يا سيّدى ، تلعَبُ معِى جُنَابَىْ (٢) ؟ فالتفَت إلينا وقال على بَديهتِه ، غيرَ مُتَوقّفٍ ولا مُفكّر :

فَديْتُ مَن مَرّ يمشى فى مُعَصْفَرةٍ * عشيةً فسقانى ثم حَيّانى
وقال : تلعَبْ جُنَابَىْ فقلتُ لهُ * من جادَ بالوَصْلِ لم يلعَبْ بهجرانِ

وأمرَ فغُنِّىَ فيه ، غنّت فيما أرىٰ فيه هَزارُ لحنًا فى الرّمَل المُطلَق (٣) ... » .

* * *

● نشيد   Recitation - Poetry of Songs

النّشيد ، من الفعل « أنشَد » ، أى نطقَ بالشِّعر نظمًا ، بالقَوْل على مَجرى العادة ، دون غناءٍ فيه بالتّلحين ، وكان القدماءُ من المُغنّين ينشدون بعض الأشعار التى يكون القولُ فيها قد لا يُميِّز السامعُ معانيه جيدًا عند الغناء فيلتبسُ عليه بعضُ لفظِه ، فكانوا يقدّمون بعض ذلك بإنشاد الشّعر مُقدّمًا قبل صناعة الغناء فيه ، كأن يقال :

« لحنٌ من الثقيل الثانى ، مُطلَقٌ فى مَجرى الوسطىٰ ، ابتداؤه نشيد » .

---

(١) بالأصل : « جِنّابَىْ باكُورة باقلاّ ..... » ، وهو تحريف ، والمُراد : جِنابَى باكُورة سيعنى فرعين متباعِدين فى أصل واحِد ، من نَبْت الباقِلاّ ، وهو من « الجنَب والجِناب » أى جُنب الفرعان ، من رأسيهما ، كلٌّ فى ناحية .

(٢) « الجُنابىٰ » : لُعبة للصّبيان يتباعَد فيها أحدُهما عن الآخَر ويحترس منه حتى يمسك أيّهما بالآخر ، فأما (الجَنّابى) بالتّشديد ، فيُطلَق على غِناءِ المَراثى ، وهو ضربٌ من النّوح .

(٣) « الرّمَل المطلق » الغِناءُ على إيقاع الرّمَل ، فى طبقةٍ من الأوتار المُطلقة – انظر : (رمَل) .

والمُراد بذلك :

إنّ لحن الشّعرَ فى إيقاعِ الثقيل الثانى ، على طبقة المُطلق فى مَجرى البنصر ، ونحنُ فقد أوضحنا أصنافَ الإيقاعات بمسمّياتها قديمًا وحديثًا ، وكذا أجناسَ النّغم ، ليرجع إليها النّاظرُ فيها عند الحاجة .

* * *

• نشيط الفارِسىّ المُغنّى — Nashiet - The Persian; Singer.

(القرن الأول هـ) — 1st Cen. Hij.

نشيط ، المُغنّى الفارِسىّ ، مولىٰ عبد اللّه بن جعفر ، وهو أول من فتَن أهلَ المَدينة بالغناء ، وعنه أخذ مُغَنُّو الدّولة الأمويّة ، وأولهم سائب خاثر ، وابن مُحرِز فنقَلُوا عنه الغِناءَ إلى الأشعار العربيّة وحَسّنوا أُسلوبَه وصَنَعُوا منه ألحانًا جيّدة ، ذكره أبو الفرج الأصفهانىّ فى مواضعَ متفرّقة من كتابه .

وله صوتٌ فى شعرِ النابغة الذُّبيانىّ ، من الثقيل الثانى بالبنصَر (١) :

بانَتْ سُعاد وأمسَى حَبلُها انصَرَما * واحتلّت الغَمْرَ فالأجراعَ من إضَمَا
إحدىٰ بلِىٍّ (٢) وما هامَ الفؤادُ بها * إلاّ السَّفاهَ وإلاّ ذكرةً حُلُمَا
هَلاّ سألتَ بنِى ذُبيانَ ما حَسَبِى * إذا الدُّخانُ تغشّى الأشمَطَ البَرِمَا

---

(١) « الأغانى » ج ٤/٢٧٨ – طبع دار الكتب المصرية .

(٢) « بَلِىّ » : اسم قبيلة من قُضاعة .

وله لحن فى صوتٍ من المائة المُختارة يُنسَب إلى معبَد المُغنّى ، ولحنُه خفيف ثقيل أوّل بالبنصر (١) :

أمّا القَطاةُ فإنى سوفَ أنعَتُها * نعتًا يوافِق منها بعضَ ما فيها
سَكّاءُ (٢) مخطوبةٌ فى رِيشِها طرَقٌ * صُهْبٌ قوادِمُها كُدْرٌ خوافيها

* * *

● النّصب Nasb; Arabic Song - Old

« النّصب » ، لغةٌ فى ضربٍ من الغِناءِ الرّقيق المَرفوع الطبقة ، كان العَربُ قديمًا يُطلقونه على غناءِ الفتْيان الرُّكبان ، فيسمُّونه « الرُّكبانى » ، أو على غناءِ النَّائحات فى المَراثى ، فيسمّونه « النَّوح » ، وأقدَم من غنّى النّصب فى الدّولة العبّاسيّة هو أحمد النّصْبِى (٣) .

وفى كتاب « العِقد الفريد (٤) » لابن عبد ربّه ، المتوفّى سنة ٣٢٩ هـ :

« قال أبو المُنذِر هشام بن الكلبىّ :

الغناءُ على ثلاثة أوجُه : النّصبُ والسِّنادُ والهَزَج ، فأما النَّصب فغناءُ الرُّكبان والفِتيان ، وأما السِّنادُ فالثقيلُ ذو الترجيع ، الكثيرُ النغمات ، فأمّا الهَزَج فالخفيف كُلّه ، وهو الذى يُثِير القلوب ويُهيج الحليم » .

(١) « الأغانى » ج ٢٧٨/٤ - طبع دار الكتب المصرية .

(٢) « سكّاء » : صغيرة الأذن مُلتصقة برأسها .

(٣) انظر : (أحمد النَّصْبىّ) .

(٤) (العقد الفريد) ج ٢٤١/٣ - أصل الغِناء ومعدنه .

قال إسحاق :

النّصبُ هو الذى يُقال له : « المَراثى » ، وهو الغناءُ الجنابىّ ، اشتقّه رجلٌ من كَلْبٍ ، يُقال له جنابُ بن عبد اللّه بن هَبْل ، فنُسِب إليه ، ومنه كان أصلُ الحُداء .

وفى (لسان العَرب) – مادّة (نصَب) :

« النّصبُ ضربٌ من أغانى الأعراب ، وقد نصَب الراكبُ و إذا غنّى النَّصْب ، وفى الصّحاح للجوهرىّ ، هو غناءٌ يُشبه الحُداءَ إلاّ أنه أرَقّ منه ، وفى حديث السائب ابن يَزيد : كان رَباحُ بن المُغترف يُحسن غناءَ النّصْب ، وهو ضربٌ من أغانى العرَب شبيهٌ بالحُداءِ ، وقيل : هو الذى أُحكِم من النّشيد وأُقيم لحنُه ووَزْنُه » .

* * *

● نصرُ اللّه بن أحمد البصرىّ ، العَوّاد Nasr Allaah ibn Ahmed el Basriy;
Singer & Poet.
(القرن الخامس هـ) D. 5 th Cen. Hij.

أبو العزّ نصرُ اللّه بنُ أحمد ، ويعرَف بالبَصْرىّ ، ذكَرهُ (١) ابنُ فضلِ اللّه العُمَرىّ نقلاً عمّا اختصَرهُ ابنُ ناقيا النحوىّ فى الأغانى ، قال :

« كان شاعرًا مُغنِّيًا ، ونديمًا مُغنِّيًا ، حاذقًا فى صناعته ، نافقًا فى سُوق بضاعته ، جيّدَ الصّوتِ مليحَ النّغَم ، صحيحَ الضّرب ، مذهَبُه مَذهبُ الزُّطِ (٢) فى الحركة والخِفّة فى المقاطعِ وصحّة الإيقاع ... » .

---

(١) « مَسالك الأبصار » لابن فضلِ اللّه العُمَرىّ ، مخطوط (أيا صوفيا) ج ٦/٢٧٠ .

(٢) « الزُّطّ » : قومٌ سُودٌ من السِّند كانوا بالبَصرة ، أقوياءُ الأجسام ممّن يعملون حُراسًا وشُرطة ، ولهم لهجتهم فى طىّ المَقاطع والحروف .

قال ابنُ ناقِيا [1] : ولهُ غناءٌ فى عِدّة قِطاعٍ من شعرى ، وله من أصواتِه فى شعرِ نفسِه :

جعلتُكَ لى عينًا وأُذنًا لأنّنى * أراكَ بعَيْنِ الوُدّ أشرَفُ منهما

وأسألْ عن القَلْبِ الذى لا يَحُلُّه * سِواكَ لتدرِى ما يَجُنّ فترْحَما

والغناءُ فيه رمَلٌ مزموم .

* * *

• نصف مخمّس تُركى — Mukhammes Turkish - Half; Rhythm

اسمُ ضربٍ فى الإيقاعات التركيّة الثقيلة ، زمانُ دوره (٤/١٦) ، يوقّعونه بتوالى النّقرات [2] :

دم تك دم دم دم دم تك دم تك كا تك كا

أصول (نصف مخمّس تركى) ٤/١٦ ♪ ٧٢ / ٨٤ بالمترونوم

(١) ابنُ ناقِيا النحوى ، من أدباء القرن الخامس للهجرة ، أراد أن يستكملَ كتاب (الأغانى) لأبى الفرج ، حتى القرن الخامس فكتَب (مختصر الأغانى) ، وعنه نقل ابنُ فضل اللّه العُمرىّ فى القرن السابع الهجرى .

(٢) كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة) سنة ١٩٣٢م – انظر : الإيقاعات .

وهو قريبٌ من إيقاع أصول (مخمّس عربى ٤/١٦) ، ويستعمل فى حلَب وتركيا، والدخول فيه من أوّله ، أو من جُزئِه الثالث .

* * *

• **نصِير الدين الطُّوسِىّ** = محمّد بن محمّد بن حُسين الطُّوسىّ .

* * *

• **نظام الدين بن الحكيم** = يحيى بن نور الدّين الحكيم (١) .

* * *

• **نَعْت شريف** **Tune in Prophetic Poetry; Ballad**

لفظ يستعملهُ المولويّة الأتراك والدراويش فى الألحان التى تُغنّى فى المنظومات التى تتضمّن المدائح النبويّة (٢) .

* * *

• **نُعْم** **Naum, Lady Singer**

(القرن الثانى هـ) **2nd Cen. Hij.**

ويُقال أيضًا : « نُعَيم » ، جارية مُغنّية كانت لبعض الهاشميّين ، وكان يهيمُ بها عُكاشة العَمِّىّ الشاعر ، ويقول فيها الشِّعر .

---

(١) انظر / ٤٤ - (الموسيقى العراقيّة) .

(٢) « موسيقى اصطلاحاتى » - الأستاذ كاظم .

قال أبو الفرج ، بإسناده الخبرَ إلى سعيد بن حُمَيد الكاتب البَصرىّ قال [1] :

كان عُكاشَةُ بنُ عبد الصَّمد العَمِّى صديقًا لى وإلفًا ، ولا نكاد نفترق ، فرأيتُه فى بعض أيّامه مُتَغيّر لهيئَة مقسّم القلبِ والفكر ، فسألتُه عن حالِه ، فأخبرنى أنه يهوَى جاريةً لبعض الهاشميِّين ، كان يَراها من جناحٍ لدارِهم فتكلّمه كلامًا يسيرًا ، ثم وعدَتْ أن تَزوره ، غير أنّها انقطعَتْ عنه .

وطالَ تردادُه إليها واستِصلاحُه لها ، حتى جاءَتنى رُقعةٌ له فى يوم خميس يُعلِمنى أنها حصَلَتْ عنده ، ويستدعينى كى أسمعَ غناءَها ، فحضرتُ واجتمعنا وشربنا وغنّت غناءً حسَنًا إلى وقت العَصْر ، ثم انصرفَتْ .

ثم أخذ دَواةً ورُقعة فكتب فيها :

سُقْيًا لمجلسنا الذى كُنّا بِه * يومَ الخميس جماعةً أتْرابًا
إذ نحنُ نسقَاها شَمولاً قَرْقَفا * تدعُ الصّحيحَ بعَقْلِه مُرتابَا
حمراءَ مثلَ دمِ الغزالِ وتارةً * بعدَ المِزاجِ تخالُها زِرْيابَا
من كفّ جاريةٍ كأنَّ بَنانَها * من فِضّةٍ قد قُمّعَتْ عُنّابَا
والعُود مُتّبعٌ غِناءَ خَرِيدةٍ * غَرِدًا يقولُ كما تقولُ صَوابًا
وكأنّ يُمناها إذا نطقَتْ به * تُلقِى على يدِها الشِّمالِ حِسَابَا

قال : ثم قدِم قادمٌ من أهل بغدادَ فاشتَرى نُعَيمَ هذه من مولاتها ورحل بها إلى بغداد ، فعَظُم أسَفُ عُكاشةَ وحزنُه عليها ، واستُهيم بها طولَ عُمره ، فكان أكثر وَكْدِه وشُغله أن يقول فيها الشِّعرَ وينوح به عليها ويبكى .

---

(1) « الأغانى » ج ٣/٢٥٨ - أخبار عكاشة العَمِّى - طبع دار الكتب المصريّة .

وفى الشعر المُتقدّم صوتٌ من المائة المُختارة ، والغناءُ فيه لعبد الرّحيم الدفّاف ، ولحنُه المُختار هزَجٌ بإطلاق الوتر فى مجرى الوسطى [1] ، أوّله :

يا ليلةً جمعْتْ لنا الأحبابَا * لو شئتِ دامَ لنا النّعيم وطابا

* * *

• نَغمة - (نغَم) Note - Instramental, Tunes

النّغمة ، والجمع نغمٌ ونغمات ، وفى الموسيقىٰ ، هى الصّوت المُفرَد المَقبول بالكميّة والكيفيّة ، مع ما تقدّمه أو تأخّر عنه ، حيث يُحَسّ به كذلك ، سواءٌ من الحَلْق أو من الأوتار والأجسام التى تُعطِى النّغم .

ومتى تألّفت عدّة نغمٍ فى جماعة نغمٍ محدودةِ الطّبقات على نظم إيقاعٍ مَحدود ، فإنّها تؤلّف هيئةً مميّزة ، تبعًا لترتيبها وإيقاعاتها ، فيما يسمّيه العرَب « الصّوت » [2] .

وفى العِلم الطبيعىّ : النغمةُ صوتٌ يخرُج حُزمةً واحدة من جنسٍ واحد ، فيتموّج فى الهَواء مَسمُوعًا أوّل الأمر بُرهةً ثم يتلاشىٰ تدريجيًا فى السّمع إلى أن يتفكّك .

وقد عرّف (الفارابى) ، النّغمة بقوله : « وأعنِى بالنّغمِ الأصواتِ المَسموعةَ التى يُخيّل كأنّها مُمتدّة ... » .

---

(١) انظر : (الأغانى) ج ٣ - طبع دار الكتب المصرية - وانظر : (عبد الرّحيم الدقاف) .

(٢) كما فى أصوات الغناء التى ذكرها أبو الفرج الأصفهانى فى كتابه : (الأغانى) .

وقال أيضاً فى كتابه (الموسيقَى الكبير) [1] :

« والنغمةُ صوتٌ واحدٌ لابثٌ زماناً ذَا قدرٍ محسُوسٍ فى الجسم الذى فيه يُوجَد » .

وبعضُ أهل الصّناعة يُسمُّون اللّحن نغمةً ، على اصطِلاحٍ مَعروف ، غير أنّ هذا تعريفٌ غيرُ صحيح ، فالنغمةُ فى ذاتِها صوتٌ واحدٌ ، واللّحنُ مجموعةُ من النّغم المُختلفةِ التمديدات والطّبقات ، على ائتلاف .

* * *

• النّغم الأساسِيّة Principal Notes

الأساسيّةُ من النّغم ، يعنِي الأصليّة التى استُخرِجت من أطراف أبعاد جنسَى الأصل ، اللّذين استُعمِلا فى الألحان ابتداءً ، وهى التى ترتكزُ عليها مقامات الألحان فى الموسيقَى العربيّة .

وأوّل هذين الجنسَيْن [2] ، هو « القوىّ ذو المدتين Diatonic Genus » الذى يتألّف من توالِى بُعدين طنينَيْن يليهما بُعد بقيّة فى الطّرَف الأحَدّ ، بنسبة المتوالية بالحدود (٢٤ / ٢٧ / ٣٠ / ٣٢) ، وهذه هى مُتواليةِ النّوع الأوّل منه ، على الأساس « صول Sol » ، فيما يُعرَف اصطِلاحاً باسم : جنس (العَجَم) .

والثانى ، هو « القوىّ المُستقيم Grand Direct Genus » ، الذى يتألّف من بُعدٍ طنينىّ يليه بُعدانِ مُجنّبان على التوالى إلى الطرف الأحَدّ ، بنسبة المتوالية بالحدود (٢٧ / ٣٠ / ٣٣ / ٣٦) ، فى نوعه الأوّل على الأساس « لا La » ، وهو المعروف باسم : جنس (الرّاسْت) .

---

(١) المقالة الأولى ، من الفن الأول ص/٢١١

(٢) انظر مادة : (جنس) .

والأوّل من هذين أقدم في الوجود من الثاني ، وقد استُعمل طيلةَ القرن الأول والثاني للهجرة ، دون غيرهِ حتى عهد إسحاق ، وانتقل بذاته إلى أُوروبا كذلك عن طريق عَرب الأندلس .

غير أن الثاني ، لـمّا بدا أفصَح نغمًا وأفخمَ في الـمَسمُوع من الأوّل ، أخذ أصحابُ الصّناعة النظريّة والعمليّة يعدّون النّغمَ السبعَ الحادثة من هذا الجنس هي الأساسيّة التي يُعتَمد عليها في التّعليم دون غيرها ، ممّا يُخالِفها في ترتيب أَجناس النّغم على طبقاتها المعهودة في الألحان .

وتلك النّغم الثمانية تُعرَف بمسمّياتها اصطلاحًا في أجناسها وطبقاتها ، ثم من أماكنِها مع نظائرِها في آلة العُود ، ومن هذه أربعةٌ لها صِياحاتٌ بالقوّة في المنطقة الوسطىٰ الحادّة ، ثم أربعةٌ لها قراراتٌ كذلك بالقوّة في المنطقة الثقيلة .

فالأربعة الأُوَل مع صِياحاتها هي :

١ ـ (الراست ـ La) وصِياحها (كردان) بنسبة ١٠٨ / ٢١٦ ذبذبة

٢ ـ (الدّوكاه ـ Si) وصياحها (المحيّر) " ١٢٠ / ٢٤٠

٣ ـ (السيكاه ـ Do#) وصياحها (بزرلك) " ١٣٢ / ٢٦٤

٤ ـ (الجهاركاه ـ Re) وصياحها (ج. جهاركاه) " ١٤٤ / ٢٨٨

والأربعة الأُخرىٰ مع قراراتها ، هي :

٥ (النّوا ـ Mi) وقرارُها (ديكاه) بنسبة ١٦٠ / ٨٠

٦ (الحُسَيني Fa#) وقرارها (عشيران) " ١٨٠ / ٩٠

٧ (العَجم SoL) وقرارُها (عجم العشيران) " ١٩٢ / ٩٦

٨ (الأُوج SoL#) وقرارها (عراق) " ١٩٨ / ٩٩

وتلك الثمانية هي المُعدّة منذ أوّل الأمر أن ترتكز عليها الألحان وأجناس نغمها ، فأمّا النغم الفرعيّة التي بين هذه فهي في أوساطِ ما بين أطراف الأجناس ، لأنّ اختيار تلك النّغم بُنِيَ على قياس أنها في ذواتها نغمٌ مُعدّة لأن ترتكِز عليها الألحانُ والأجناسُ التي تتألف منها بوجهٍ عام ، فلا يجوز أن يستقرّ لحنٌ أو جنسٌ فيه على أساس نغمةٍ فرعيّة بين أطرافِ تلك النغم الثمانية .

* * *

● النّغم العشر The Ten Notes in Modes; = "Modes by Ten Notes"

تعريفٌ قديم كان يلحق لمقامات الألحان المركّبة التامّة التي تجمع من النّغم عَشْراً ، وهي أقصى ما يجوز أن يلحق مقامَ لحنٍ بين طرَفي ذِي الكُلّ .

والنغمُ العشرُ تُحدث في الجماعات عندما يُرتّب في مقام اللّحن شُعبتَان كل منهما بالخمس ، في تجنيس أو تركيب يتألّف من نغم جنسين يمكن أن يُستأنَف أحدهما تِلوَ الآخر ، فأمّا الذي يقع التركيب ذو الخمسة في شُعبةٍ منه واحدة ، فعِدّة النّغم فيه تسعٌ ، وأما البسائطُ من مقامات الألحان ، فهي التي تتألّف من أجناسٍ متوالية ، فيُحيط بكلّ منها ثمان نغم .

قال إسحاق : « ... وعدّة النّغم عشرٌ ، ليس في العِيدان ولا المَزامِير ولا في الحَلْق أزيَد منها » (١) .

وهو يعني بذلك أنه لا يجوز في الألحان أن تجمع من النّغم بأكثر من عشرة ، من أثقلها إلى أحَدِّها وبالعكس ، بين طرفَي ذِي الكُلّ ، لأنه إذا كانت أكثر من ذلك خَرج اللّحن عمّا هو معهودٌ فيه على المَجرى الطبيعيّ .

---

(١) انظر : (المُوجَز في شرح مُصطلحاتِ الأغاني) .

وهذا الإجراءُ كان يبنيه القُدماءُ على النظريّة التى لا تُجيز الجمع بين نغمتى الوسطى والبنصَر ، تباعًا فى العُود ، بدعوى أنه إذا استُعملت الوسطى بطُل استعمالُ مَجرى البنصَر ، وبالعكس ، لأنّ لكلٍّ منهما مَجراه الذى يختصّ به ، غير أنه يُمكن أن يجمع بينهما على التناوُب ، إذا كان أحدهما يمكن أن يُستأنَفَ بلُطفٍ مما يلى الآخَر .

والأصوات التى كانت قديمًا تجمع النّغَم العشْرَ ، نزرةٌ يسيرة ، وقد تبيّن بعضَها فى كتاب (الأغانى) لأبى الفَرج الأصفهانى ، ومنها صوت عُبَيد اللّه ابن عبد اللّه بن طاهر ؛ فى شعر ابن هَرْمة ، وهو خفيفُ ثقيلٍ بالوسطى فى مَجراها (١) :

وإنّك إذ أطمَعْتنى منك بالرِّضا * وأيأَسْتنى من بعد ذلكَ بالغَضبْ
كَمُمَكِّنةٍ من ضَرْعِها كفَّ حالبٍ * ودافِقةٍ من بعد ذلك بالغَضبْ

ويُشبه أنه من مقام (السيكاه) المُشبّع بالحجاز على « النوا » ، والخُزام عند التسليم ، فتزيد فيه نغمتان إضافيتان .

فأمّا فى زماننا فقد اتّسعت دائرةُ مقامات الألحان ، وتُوجد ألحانٌ كثيرة على هذا المَذهب ، وخاصّةً فى المقامات التى تجمعها ، ومنها :

مقام (بنچكاه زائد) ، ثم مقام (سوز دلارا) من فصيلة (الراست) ، ثم مقام (سيكاه تركى) من فصيلة (المايَهْ) ، ومقام (الحصار) على « الچهاركاه » من فصيلة (الحصار) ، وغيرها (٢) .

* * *

---

(١) قوله : « خفيف ثقيل بالوسطى فى مَجراها » يعنى أن إيقاعه بميزان (٤/٤) ، ونغمةُ فى مقام (السيكاه) ، يُشبّع عند التسليم بإجراء (الحجاز) على النّوا ، ويختم بإجراء (الخزام) على بُردة « السيكاه » .

(٢) وانظر نُبذة عن (النغمات العشر) فى كتاب (المُوجَز فى شرح مُصطلَحات الأغانى) .

• **نفِـير** **Trumpet.**

لفظٌ مُشتـقٌّ من « النّـفر » أى التفـرُّق ، وهـو اسمُ آلةٍ نحاسيّـةٍ من جنس البُـوق ، تُستَـعـمل عـادةً فى الفـِرق الـعسـكريّة أكثَر ذلك فى التّـنبيـه ، وليـس لهـا مـوضعٌ فى مُصاحَبة الألحان .

* * *

• **نُـفَيل** : مـولَى الثُّـرَيّا وأخـواتها ، بنـات عـلىّ بن عُبَيد اللّه بن الحـارث ، ابن أُميّـة .

* * *

• **نَـقَارِيّـة** **Kittle - drum.**

لفظ مُـرادِف لاسم طبـلة اليـد (١) ، وقـد يخـتصّ بهـا بعضُ مـا ينـقَـر عليـهـا بالمضـراب ، وأهلُ الصّناعـة ينطقـونهـا مُشـدّدة ، وليـست كـذلك ، لأنّ الأصـلَ فيـهـا فارِسىّ ، « نَقارِه زن » أى الضّارب على النّـقّارية .

* * *

• **نقراتُ الإيقـاع** **Measurel - Tunes**

النّـقر هو الضّرب المسموع من الدّفـوف والطّبول على أزمنـةٍ محدودة ، فى أدوار الإيقـاع ، التى تُضـبط عليـهـا الألحـان ، وربّمـا وُصِـف به الضّـرب المنظوم على أوتار الآلات ، غير أنّ الأخَصّ به القرعاتُ التى تسمع من الات الإيقاع لينـتظِم عليها اللّحن ،

---

(١) انظر : طبلة – (طبل) .

فتُقابل النّقراتُ نظائرَها من النّغم التى تلائمها ، من حيث الضّغط والخفّة وأزمنة تمديداتها على هيئة دور إيقاع محدود [1] ، يبدو فيه مواضع الضّغط واللّين من المُصوتات .

* * *

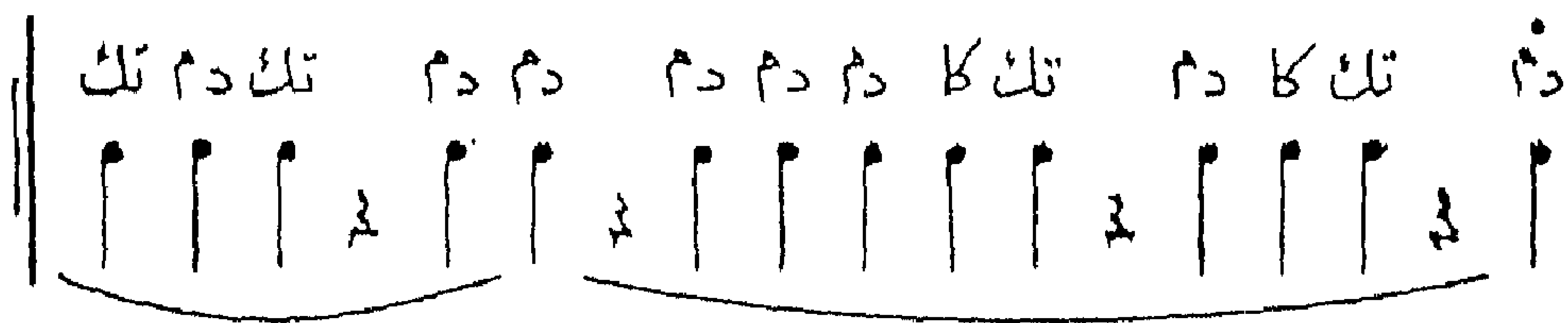
• نَقْش　　Musical Pheases - by Rhythm.

لفظٌ يستعملُه الأتراك للأنغام المَسموعة من الآلاتِ فى السّماعيّات والبِشْروات ، والقُدود ، المنظُومةِ على الإيقاع .

* * *

• نقش الثمانية عشر　　Turn - Eighteen; Rhythm.

اسمُ دورٍ فى الإيقاعات المركّبة ، زمانهُ (١٨/٤) ، يؤخَذ بتوالى النّقرات [2] :



(١) انظر : إيقاع .

(٢) انظر : كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) - ص ٣٤/م .

وهو يتألّف من اجتماع دورين :

أحدهما (مدوّر حلبىّ) ، وهو من المركبات (٤/١٢) .

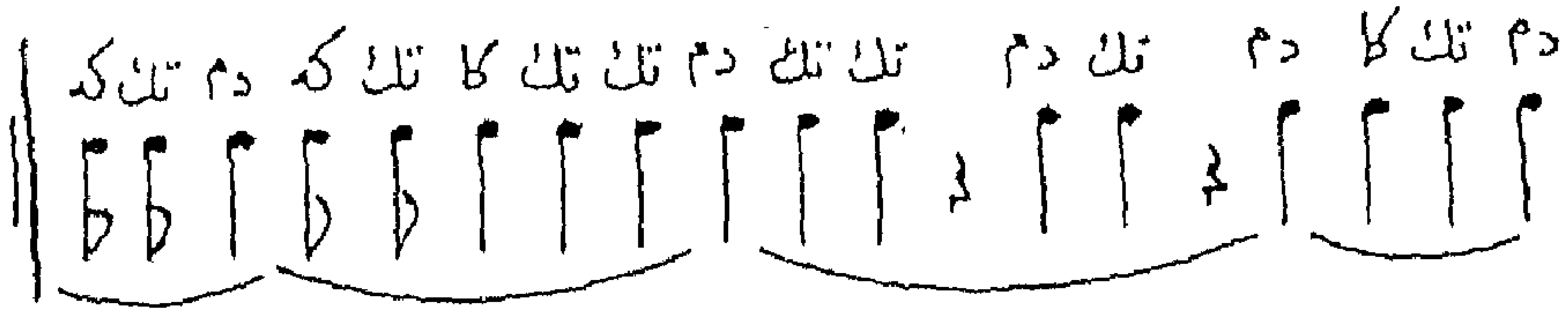
والآخر (مدوّر عربىّ) ، وهو أصول (٤/٦) .

والدّخول فى نقش الثمانية عشر إنّما يكون ابتداءً من دوره الأوّل .

* * *

● نقش السبعة عشر   Turn - Seven Teen; Rhythm.

اسمُ ضـرب فى الإيقاعات المُركّبة زمان دوره (٤/١٧) ، يؤخذ بتوالى النقرات [١] :



أُصول نقش السبعة عشر (٤ / ١٧)

وهو يتألّف من اجتماع أربعة أدوار من البَسائط :

الأول : (سماعى دارج ٤/٣) .

والثانى : (نواخت ٤/٧) .

---

(١) كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) ص ٣٣/م .

والثالث : (آغر أقصاق تركى ٤/٥) .

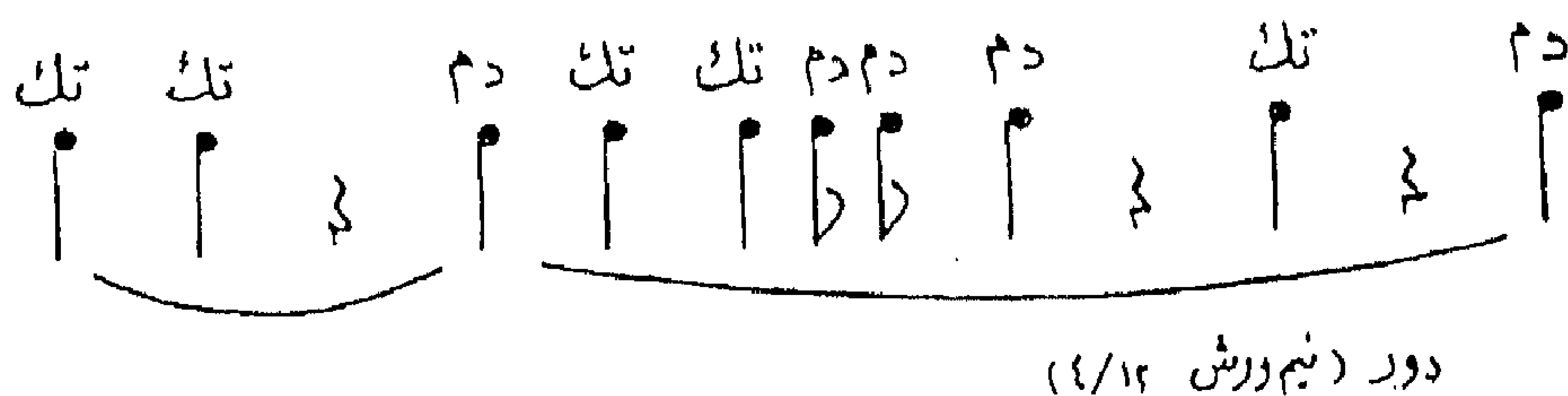
والرابع : (الواحدة السايرة ٤/٢) .

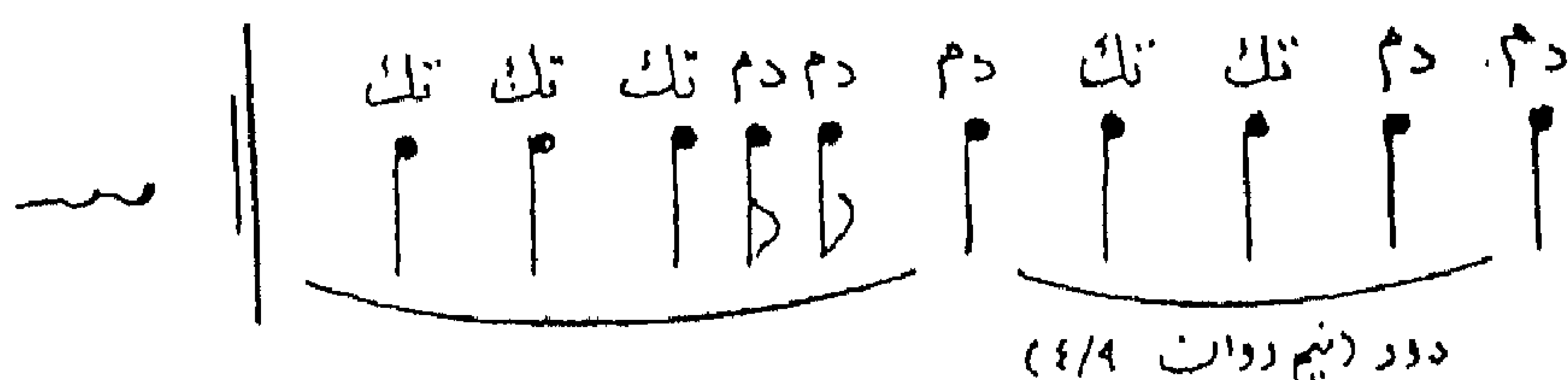
والدّخول فيه من أوّله ، غير أنه يجوز العَمل به بالدّخول فيه من أوّل كل دورٍ من تلك الأربعة ، مع مراعاةِ ترتيبها فى التلحين عليها ، حيث تختلف الألحان حينئذٍ باختلاف الدّخول فيه ابتداءً ، والطريقة فى جميعها لا تزال نقش السبعة عشر .

* * *

• نقشُ الواحِد والعشرون — Turn - Twenty one; Rhythm.

اسمُ دورٍ فى الإيقاعات الثقيلة من المُركّبات ، زمانُه (٤/٢١) يوقّعونه بتوالِى النّقرات :





أُصول نقش الواحد والعشرون = { ٩٢ / ٧٦

وهو يتألّف من اجتماع دورين من البسائط [1] :

الأول : أصول (نيم ورش ١٢/٤) .

والثانى : أصول (نيم روان ٩/٤) .

والدّخول فيه من أوله ، غير أنه يجوز الدّخول فيه من أول دوره الثانى ابتداءً مع مُراعاة التلحين عليه كذلك ، وكلاهما طريقة فى (نقش الواحد والعشرين) .

* * *

• نُقلة على النّغم Tuning Notes.

النُّقلة على النّغم ، يعنِي الانتقال بين نغمتين فأكثَر على عِدّة أَوجهٍ من التّرتيب ، إمّا صعوداً من الأثقل وإما هُبوطًا من الأحَدّ ، مع العَوْدة إلى المَبدأ أو إلى غير المبدأ ، ممّا سَلَف ، أو دون عَوْداتٍ أصلاً ، وهي أصنافُ البسَائطِ من الانتقالات المَحدودة [2] ، فى المُتجانِسات من النّغم ، أو فى المُتّفقِات منها .

* * *

• نُقلةٌ بانعراج Tuning Notes - by bend

النُّقلة على انعراج هى الانتقال من المَبدأ على استقامة ثم العَوْد بانعراجٍ إلى غير المبدأ ، ممّا انتُقِل عليها أو مما لم يُنتقل عليها ، وبذلك تصير هذه التى يعرّج إليها بمثابة مبدأ آخر [3] .

---

(١) انظر : كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٦م) – ص/٣٨ م .

(٢) انظر : (الموسيقى الكبير) للفارابى – المقالة الأولى من الفنّ الثالث ، ص/٩٦٧

(٣) انظر : (الموسيقى الكبير) للفارابِى – المقالة الأولى من الفنّ الثالث ، ص/٩٧١

ومثال النّـقلةِ على انعِراجٍ إلى ما انتُـقِل عليها :

ومثال النُّقـلةِ على انعراجٍ إلى ما لم يُـنتقَـلْ عليها :

* * *

Tuning Notes, by turn

• نُقلة بانعِطاف

النُّقلة على انعطاف ، أى بانعطافٍ إلى المَبدأ ، وهى نُقلةٌ مُستقيمة فى عددٍ محدود مُتوالٍ من النَّغم ، ثم العَوْدُ إلى المَبدأ ، إمّا بتوسّط بعض ما تخلّف من النّغم التى انتُقِل عليها أو بغير توسّط نغمٍ سبق الانتقال عليها [1] .

ومثالُ ذلك بتوسّط بعضِ ما انتُقِل عليها :

ومثاله بتوسُّط ما لم يُنتقل عليها :

(١) انظر : المقالة الأولى من الفن الثالث من كتاب (الموسيقى الكبير) ص/٩٧١

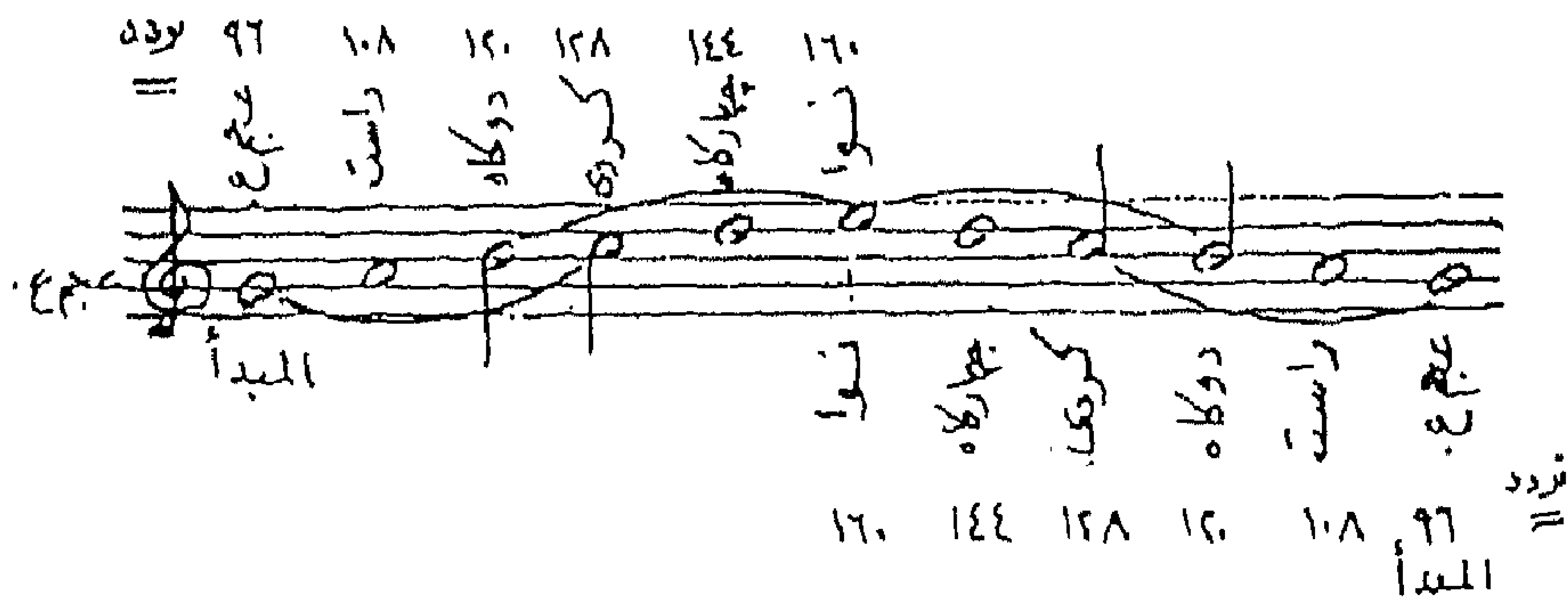
فأما الذى هو بغير توسطٍ ، فواضح أنه بالرجوع إلى المبدأ نُقلةً طافرة ، أى من نهاية مجموعة كل النّغم إلى المبدأ دفعةً واحدة .

* * *

• نُقلة مُستديرة — Tuning Notes - Round.

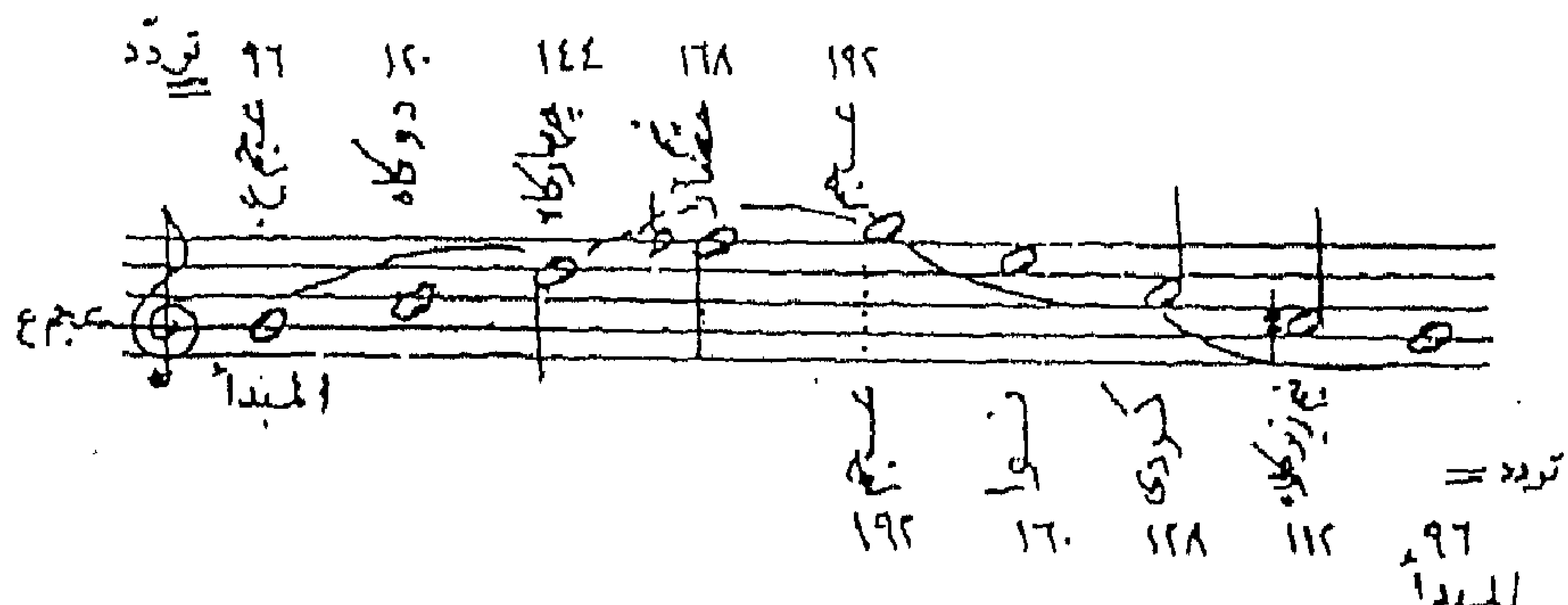
النّقلة على استدارة ، فى الموسيقىٰ ، يعنى الانتقالُ من المبدأ فى نُقلةٍ مُستقيمة صعودًا ، ثم العَوْد إلى المبدأ هبوطًا ، أو بالعكس ، وذلك بتوسُّط ما انتُقِل عليها أولاً ، أو بتوسّط نغمٍ مُلائمةٍ غير تلك للضرورة ، سواءٌ فى ترتيب النغم المُتجانسة ، أو فى ترتيب نغم الاتّفاقات بتخطّى نغمةٍ أو أكثر ، والنّقلات التى على هذا السبيل كثيرة متعدّدة (١) .

ومثال ذلك فى المُتجانسات اللحنيّة ، بتوالى النغمات :



(١) انظر : المقالة الأولىٰ من الفن الثالث ، من كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابى .

وَمثاله فى الاتّفاقات الـمُتـتابعة على الأبعادِ الوسطىٰ .

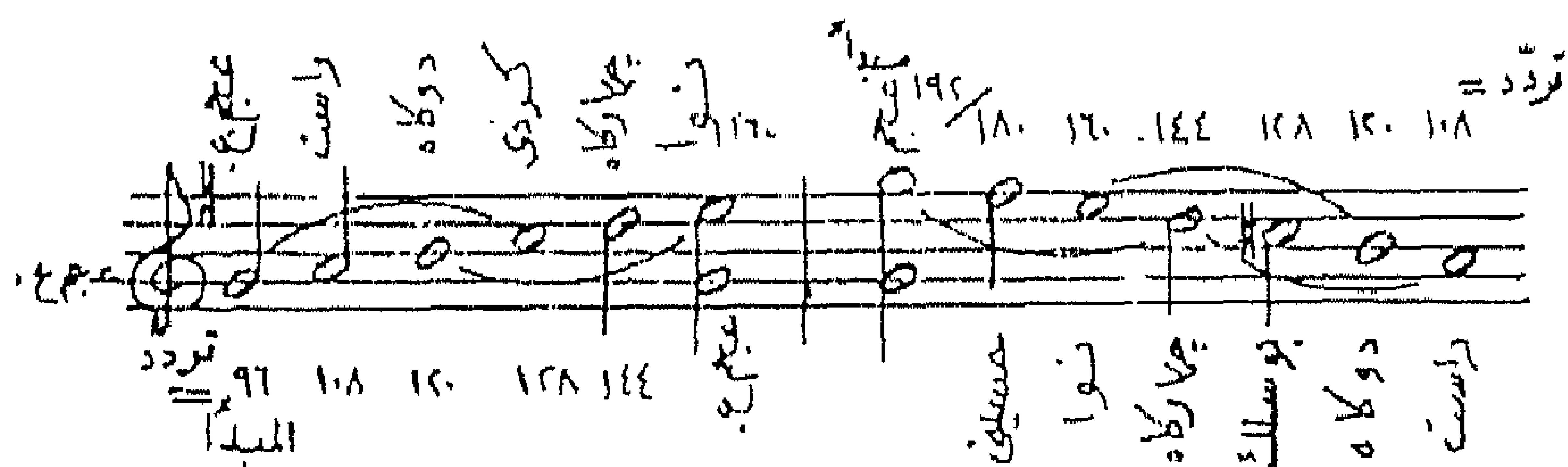


* * *

● نُـقلة مستقيمة Tuning Notes - Direct.

النّقلةُ على استِـقامـة ، هى ترتيب النّغم الـمُـعدّة للتّـوالى فى حـدودٍ مُلائمـة ، كلّ ثلاثٍ منها فى مُتوالية ، دون الرّجوع إلى الـمَبدأ ، أو إلى نغمةٍ ممّا تخلّف فى الأوساط ، يستوِى فى ذلك الأبعاد الصّغار اللحنيّة فى الـمُتجانسات من النّغم ، أو الوسطىٰ فى أصنافِ الـمُتتابعات على اتّفاقاتٍ محدودة ، صعوداً أو هبوطًا (١) .

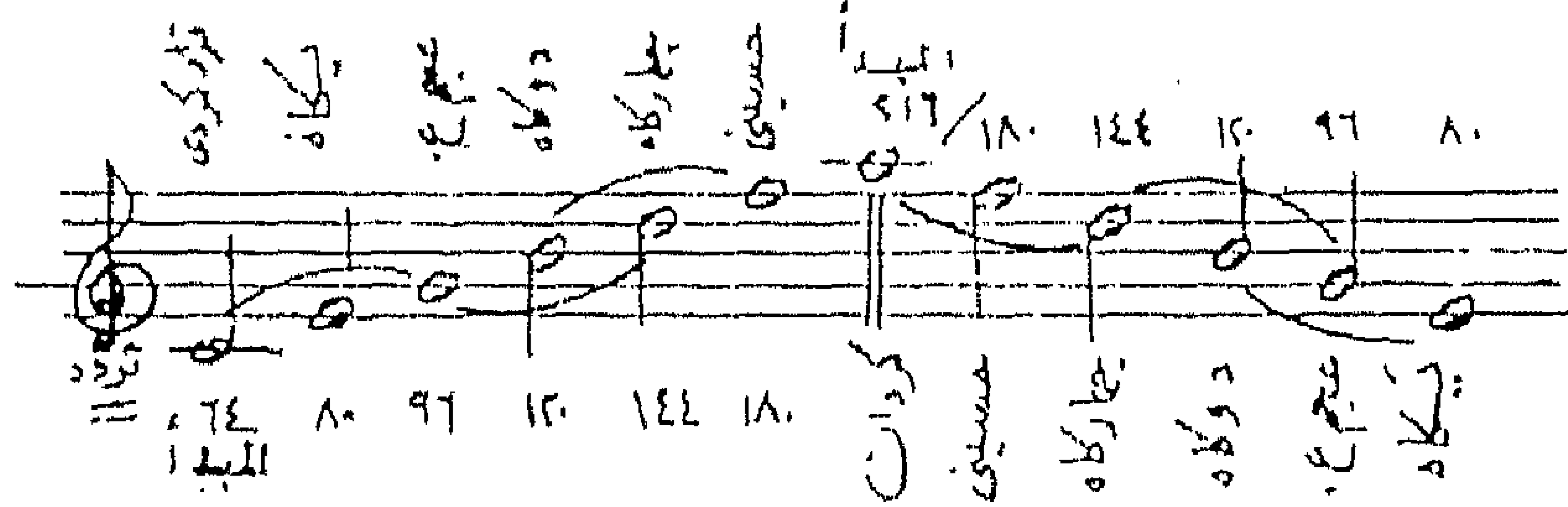
ومثالُ ذلك ، فى الـمُتجانسات اللحنيّة ، بتوالى النّغمات :



---

(١) انظر : كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابى ص/٩٦٨

ومثاله فى المتّفقات المتتابعة بتخطّى نغمة واحدةٍ فى الأوساط :



ويجوز التَّخطِّى بأكثر من نغمة فى الأوساط ، مع مراعاة اتفاقات النّغم على التوالى .

* * *

• نكار Nchar; Mode.

« نكار » لفظ فارسيّ ، بمعنى : نقش أو صورة ، وهو اسم هيئةٍ لحنيّة من فصيلة (الراست) ، تتميّز بإجراء طريقة مقام (يكاه) ابتداءً ، ثم بالاستِدارة إلى « الراست » بتجنيس (رهاوى) [1] .

فأصل الجمع : تجنيس (رهاوى) على « الراست » .

وفـــرعـــه : طريقة مقام (يكاه) ، على بُردة « اليكاه » .

---

(١) انظر : (يكاه) – مقام – وانظر : (تجنيس (رهاوى) .

والدّخول فيه ابتداءً بالدخول من « الحجاز والنّوا » للعَمل بطريقة مقام (يكاه) ، ثم بالاستدارة إلى « الراست » بتجنيس (الرّهاوى) ، وهو قريبٌ من مقام (راست رهاوى) [1] .

* * *

● **نكارينك** = (نكار) .

تصغير (نكار) ، وكلاهما طريقة واحدة فى مقام (راست رهاوى) ، المسمّى أيضًا : (رهاوى تركى) .

* * *

● **نكريز** Neckrose; Mode.

لفظٌ مُحرّف عن الفارسيّة (نكروز) ومعناها « يوم سعيد » ، أُطلِق اصطلاحًا على هيئةِ لحنيةٍ من فصيلة (البُوسلك) على « الرّاست » ، تُسمّى أيضًا مقام (حجاز تركى) ، وهى من المركّبات البسائط .

فأصل الجمع : تجنيس (بوسلك) على بُردة « الراست » .

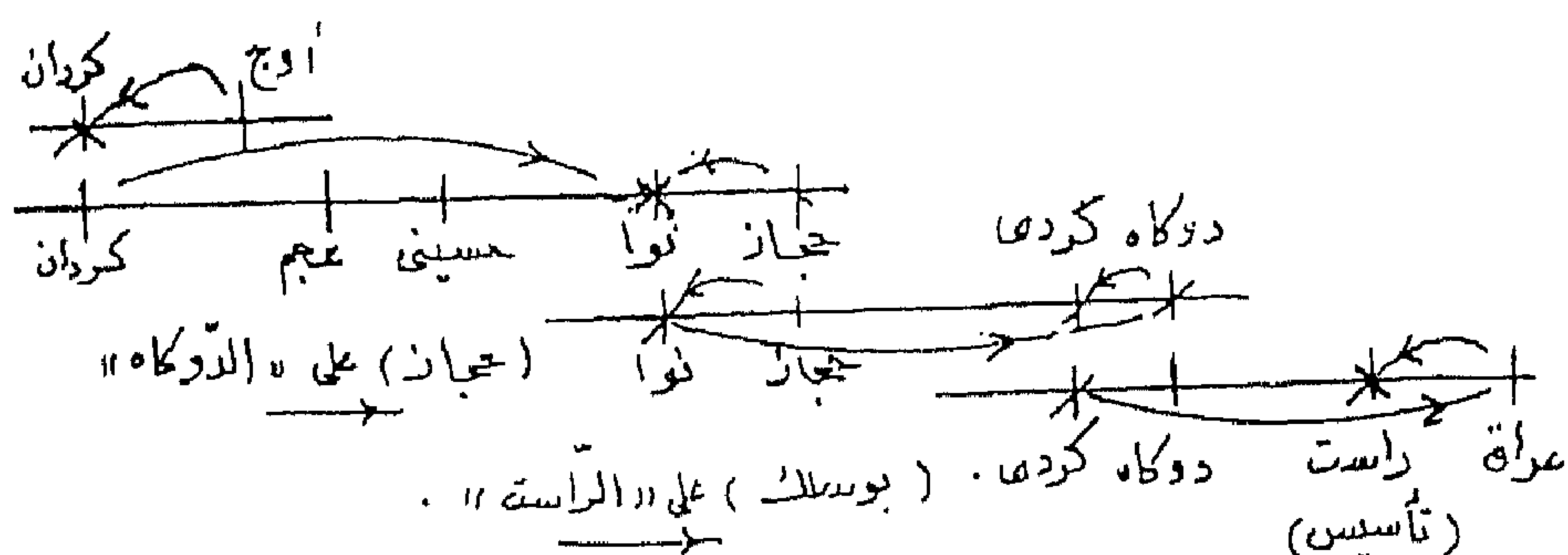
وفرعه : طريقة مقام (الحجاز) على « الدوكاه » ، ظهيرًا لطريقة مقام (نهاوند صغير) .

وتتميّز مقام (نكريز) ، بإنشاء هيئة لحن (الحجاز) على « الدوكاه » ابتداءً ، ثم تختم بتجنيس (البوسلك) على « الراست » .

---

(١) انظر : (رهاوى تركى) .

ومثاله من النغمات [١] :



وهو من مقامات الألحان القديمة ، كان يُعرف فى مؤلّفات اللاّذقى ، فى القرن التاسع للهجرة ، باسم « نيريز » ، وفى أرجوزة محمّد بن محمّد الذهبىّ ، وقوله :

والنّايرزِى من نغـمة الحجـازِ * مَـحطُّهُ فى الرّاسْتِ بالإيجازِ

* * *

• نهاوند - (جنس) Nehawend; Genus

(نهاوند) اسم مدينة فارسيّة ، كانت مشهورة بصناعة الخزَف ، والتسمية تُطلق اصطلاحًا على النوع الثانى من أنواع الجنس القوىّ ذِى المدتين [٢] ، الذى يُرتّب فيه

---

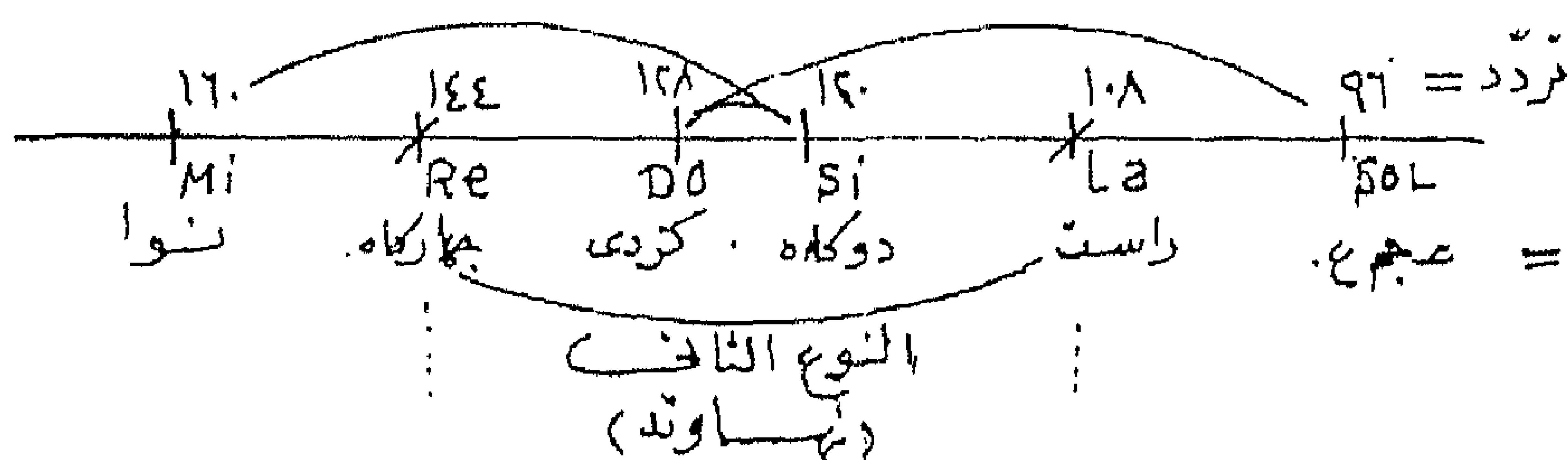
(١) وفى « مجموعة المقامات » لهاشم بك ، (بالتركية) :

« نكريز ، ابتداء راست ، بعده : نوا ، حجاز ، حسينى ، عجم ، كردان ، ثم يبصم عائدًا بُردة بُردة إلى النوا ، والحجاز والكردى إلى الدوكاه ، ثم راست ، عراق ، بعده يعود للدوكاه ، ويختم راست ، عراق ، راست ، وهو القرار ، وقد تستعمل فيه بردة الأوج » .

(٢) انظر : (ذو المَدّتين) - عجم .

بُعد البقيّة وسطًا بين البُعدين الطنينين ، فيما يُعرَف اصطلاحًا عند أهل الصّناعة باسم : جنس (نهاوند) .

والأصلُ فى هذا الجنس أو يُؤخذ على ثانية الأصل الأول ، وهى نغمة (لا La) ، فى مُتوالية بنسبة الحدود : (٢٧ / ٣٠ / ٣٢ / ٣٦) :



وأشهر طبقاته ، من المَبدأ ، أن يؤخذ على أساس نغمة « الراست La » غير أنه قد يقع فى بعض الألحان مؤسّسًا على « الدوكاه Si » ، وتارة على أساس نغمة « النّوا Mi » ، وأهل الصّناعة يسمُّونه على هاتَيْن الطبقتين باسمِ (عُشّاق دوكاه) ، أو « عشاق نوا » .

وقد يقع حشواً فى بعضِ مقامات الألحان مؤسّسًا على « الچهاركاه » مع استعمالِ نغمة (نيم حصار) فى المتوالية بنسبة الحدود (١٨ / ٢٠ / ٢١ / ٢٤) على الأساس (رى Re) .

* * *

• نهاوند أصل
Nehawend - Primary

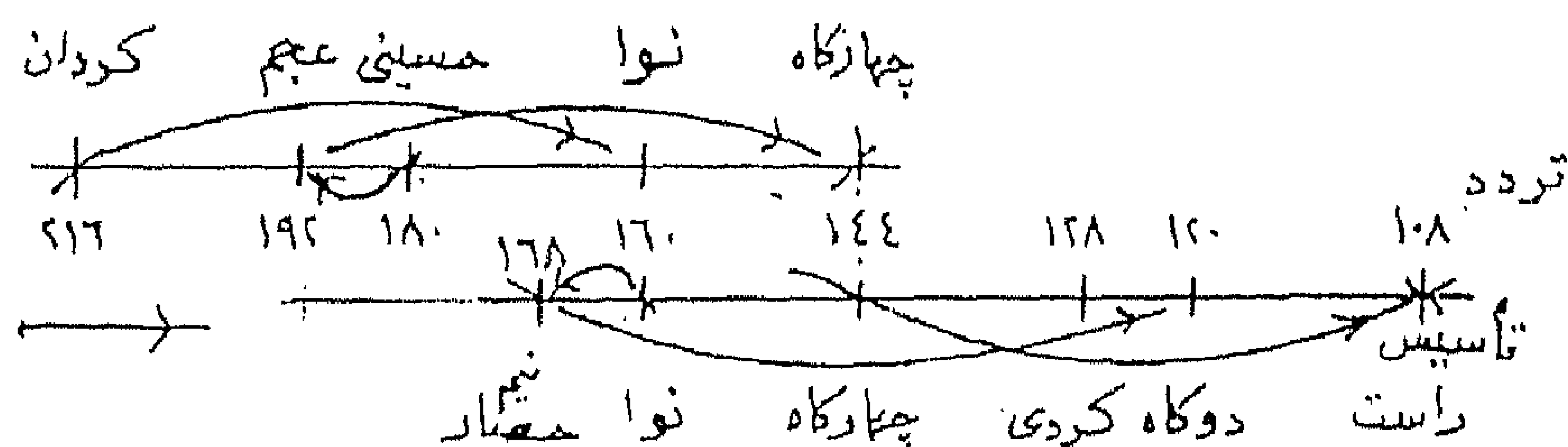
اسمُ هيئةٍ لحنيّـة تُعرف أيضًـا باسم (إسْكِي نهاونـد) [١] ، من فصيلة (النهاوند) على « الراست » تتميز باستِظـهار (الكُردى) على « الدّوكاه » ، بغمّازِه من نغمة « نيم حصار » ، عند التسليم .

فأصلُ الجمع : (نهاوند) على « الراست » .

وفـرعـه : (نهاوند) عـلى « النّـوا » ابتـداءً ، ثم عـلى « الچهـاركاه » عند التسليم .

وحشـوه المُـلائم تجنـيس (الكردى) على « الدُّوكاه » ، بغمّـازه مـن نغمـة « نيم حصار » ، أو بإجراء (النّهاوند) على « الچهاركاه » ، عبورًا دون تركيز [١] .

ومثاله بتوالى النغمات :



طريقة مقام (نهاوند أصل)

من فصيلة (النّهاوند)

---

(١) انظـر : (موسـيـقـى اصـطلاحـاتى) الأسـتـاذ كـاظـم – والمعـنـى : « نـهـاوند قـديم » أو : « أصول نهاوند » .

والدّخول فيه ابتداءً من نغمة « الچهاركاه » صعوداً إلى « العجم والكردان » ، ثم النّزول إلى « الچهاركاه » بجنس (النهاوند) ، باستعمال نغمة « نيم حصار » ، للعُبور منها إلى « الدّوكاه » بجنس (الكردى) ، ثم العَود إلى « الچهاركاه » والنوا ، والتسليم بجنس (النّهاوند) على « الراست » .

وتقوم شخصيّة هذا المقام بتفصيل (الكردى) على « الدوكاه » بغمّازه من نغمة « نيم حصار » .

* * *

● نهاوند جديد **Nehawend - New; Mode.**

« نهاوند جديد » اسم آخَر فى طريقة مقام (أوج نهاوندى) ، من فصيلة (الخُزام) على بُردة العِراق [1] ، تذييلاً لمقام (النهاوند) ، مع استظهاره « العجم » ابتداءً فى طريقة مقام (الكردى) ، على « الدوكاه » .

* * *

● نهاوند رومىّ **Nehawend - Roman; Mode.**

اسمٌ آخَر لطريقة مقام (نهاوند كبير) ، من فصيلة (النهاوند) على « الرّاست » .

وفى كتاب (موسيقىٰ اصطلاحاتى) الأستاذ كاظم ، قوله :

« مقام يكون تحريرهُ أوّلاً من (الرّاست) ، ثم (الچهاركاه والحصار والعجم والكردانية) ، وعند هبوطه مرّة أخرىٰ إلى (الچهاركاه) يستقرّ على (الراست) ، مع (الكردى) الذى هو فى الأصل (نهاوند) ... » .

---

(١) انظر : (أوج نهاوندى) – مقام .

وهـذا الوصـف إنّما ينطبـق على طريقة مـقام (نهاوند أصل) ، المُسمّى أيضًا « إسْكى نهـاوند » ، ثم إنّ المعـروف عند الأتراك فى مـقـام (نهـاوند رومـى) أنه اسمٌ آخَـر لطريقة مقام (نوا أثر) ، والواقع غير ذلك .

فإن مقام (نهـاوند رومـى) هـو طـريقـة مقام (نهـاوند كبير) ، مـن فصـيلة (النّهاوند) ، فأمّا مقام (نوا أثر) [1] فهو يتميّز بإجراء (الحجاز) على « الدوكاه » دون الرّجوع إلى « الچهاركاه » ، ويختم بالتسليم (بوسلك) على « الراست » .

وفى كتاب (ذاكر بك) [2] مقام آخَر باسم (نهاوند روميّ) من فصيلة (الصّبا) على « الدّوكاه » ، وهذا بالحقيقة هو طريقة مقام (صبا زمزمة) مُذيلاً (بالنّهاوند) على بُردة « الراست » ، ثم بالاستدارة إلى « الدوكاه » والارتكاز عليها .

* * *

• نهاوند السُّنْبلَه — Nehawend - Sonbolaht; Mode

وقد يُقال : « سُنبلَه نهاوند » ، وكلاهُما اسمٌ آخَر لطريقة مقام (نهاوند مرصّع) من فصيلة (النّهاوند) ، والقدماءُ الأتراك كانوا يسمّونه : (بَـزْم طـرَب) ، بمعنى : زَين مَجالس الطّرَب .

* * *

(١) انظر : (نوا أثر) – وانظر : مجموعة المقامات لهاشم بك ، بالتركية .

(٢) انظر : كتاب (حياة الإنسان فى ترديد الألحان) – مجموعة مقامات (الدوكاه) .

● نهاوند صغير Nehawend - Minute; Mode

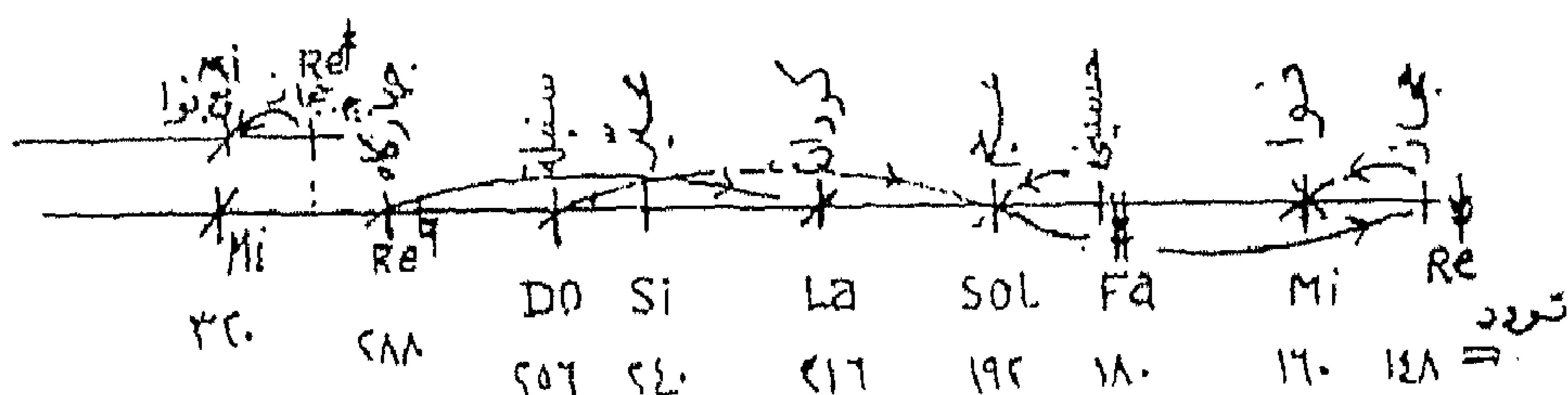
« نهاوند صغير » ، اسم هيئةٍ لحنيّة من فصيلة (البُوسلك) على بُردة « النّوا » ، وهى بالتالِى تحويل طبقة مقام (البُوسلك) ، على « النّوا » بدلاً عن « الدّوكاه » [1] .

فأصل الجمع فيه : تجنيس (البُوسلِك) على « النوا » ظهيراً لجنس (النهاوند) .

وفرعُه : جنس (نهاوند) على « الكردان » .

وحشوه الملائم بينهما : (عجم) على بردة « العجم » .

ومثاله بتوالى النغمات :



طريقة مقام (نهاوند صغير)
من فصيلة (البوسلك)

والدّخول فيه ابتداءً من « الحُسَينى » للعمل فى المنطقة الحادّة ، وعند التّسليم يُميّز بإجراء تجنيس (البُوسَلك) على « النوا » .

والأتراك كانوا يُسمّون مقام (الحجاز) على « الدُّوكاه » : نهاوند صغير ، وكلاهما يختلف عن الآخر .

* * *

---

(١) انظر : (بوسلك) – مقام – تجنيس .

● نهاوَنْـد كبـير — Nehawend - Large; Mode

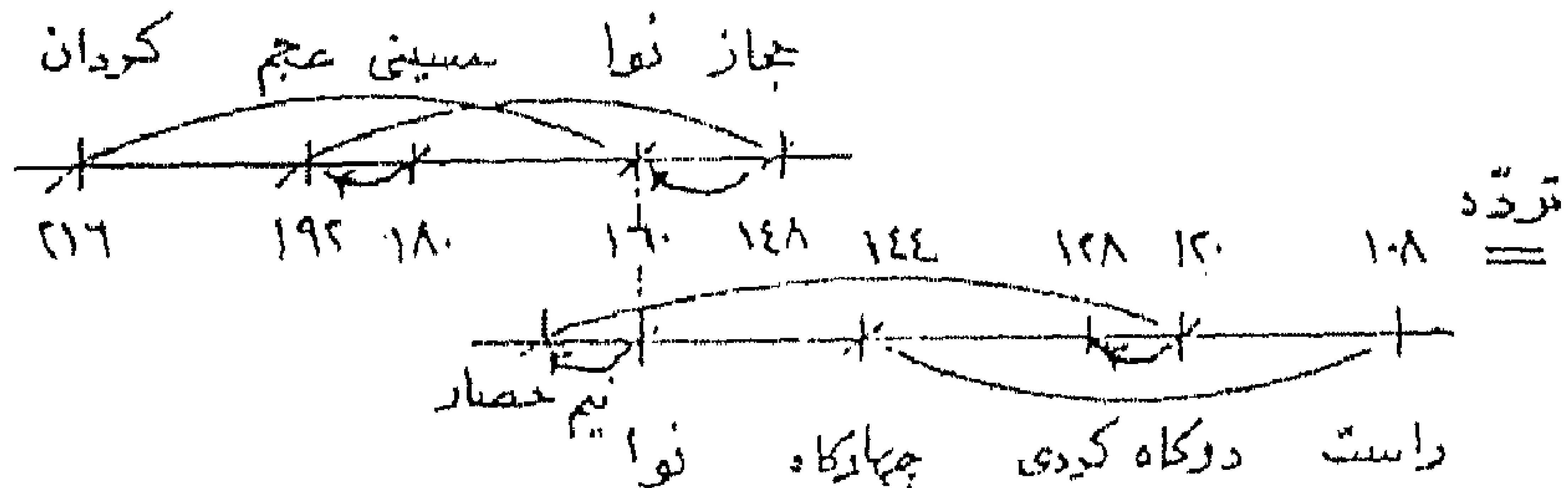
اسمُ هيئـة لحنيّـة ، من فصيلة (النّهاوند) ، على أسـاس بُردة « الراست » ، من المركّبات ، تتميّز بإجراء طريقة مقام (نهاوند صغير) ابتداءً ، باستِظهار (البُوسلِك) على « النّوا » ، ثم يُختم بطريقة مقام (نهـاوند أصـل) بإجراء جنس (النهاوند) على « الچهاركاه » .

فأصل الجمع : (نهاوند) على بُردة « الراست » فى طريقة مقام (نهاوند أصل) .

وفـــــرعـــــه : (بوسلك) على « النّوا » فى طريقة مقام (نهاوند صغير) .

وحشـوه بينهـمـا : إجـراء (الكردى) عـلى « الدوكاه » بغـمّـازهِ مـن نغمـة « نيم حصار » .

ومثاله بتوالى النغمات (١) :



طريقة مقام (نهاوند كبير)
من فصيلة (النهاوند)

---

(١) انظر : (مجموعة المقامات) لهاشم بك ، بالتركية .

والأتراك ، يجعلون (النـهـاونـد الكبـير) ، وكذا (نهـاونـد رومىّ) ، كلاهما هـيئـة فى مقـام (النوا أثر) ، وليس هذا بصحيح تمامًا .

والدّخول فيه ابتداءً من نغمة « الحجاز » لإجراءِ طريقة مقام (نهاوند صغير) على « النوا » ، وهو إجراءُ (البُوسَلك) ، ثم من « النوا » يصير العمل بجنس (النّهاوند) على « الچهاركاه » باستعمال نغمة « نيم حصار » تمهيداً للنزول إلى « الدوكاه » بجنس (الكردى) ، ثم من « الچهاركاه » يُختم بجنس (النّهاوند) على « الراست » ، دون تذييل ، حتى لا يُشتَبه بهيئة مقام (النكريز) .

وعليه من الألحان العربيّة المشهورة موشح ضربُه شنبر (٤/٤٨) تلحين الشيخ أبى خليل القبّانى ، فى قوله [١] :

(دور) :

بالنّهاوند الكبير * مُنشدُ الشدّ شَدَا
وطِلاَ الرّيمِ الغرير * مُطلِعًا صُبحَ الهُدىٰ

(خانة) :

بالصَّبا يا بدرَ أُنسِى * غنِّنى الحجازكارْ
عَنْدمُ الخدِّ النّضير * نارَ وَجْدِى أوقدَا

* * *

• نهاوند مرصّع Nehawend - Arranged; Mode.

نهاوَند مرصّع ، ويسمّى أيضًا (سُنْبُله نَهاوند) ، وكلاهما اسمُ هيئةٍ لحنيّةٍ من فصيلة (النّهاوند) على أساس بردة « الرّاست » ، وهى من المُركّبات التامّة التى تجمع النّغم العَشْر .

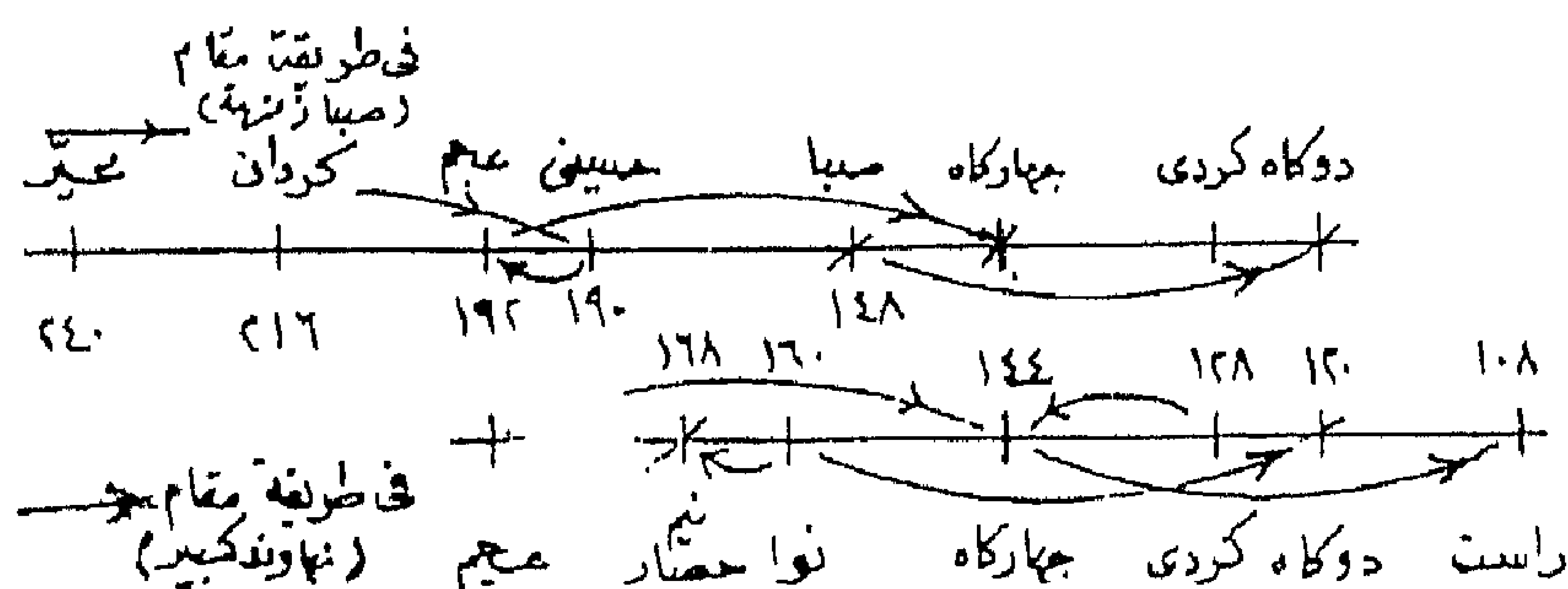
---

(١) انظر : كتاب (الموسيقى الشرقى) لكامل الخُلعِىّ .

فأصل الجمع : طريقة مقام (نهاوند كبير) على « الراست » .

وفرعه ابتداءً ، طريقة مقام (صَبا زَمْزمة) ، المُسمّى أيضًا مقام (سُنْبلَه) ، على بُردة « الدوكاه » .

ومثاله بتوالى النغمات :



طريقة مقام (نهاوند مرصّع)
= (سُنبلة نهاوند) من فصيلة (النهاوند)

والدُّخول فيه ابتداءً من نغمةِ « الچهاركاه » للعمل بطريقة مقام (صبا زَمزمة) على « الدوكاه » ، وتتميّز بإجراءِ (الحجازكار) على « الچهاركاه » ، ثم يُفتَح « النّوا » للنّزول بطريقة مقام (نهاوند كبير) ، إلى « الراست » ، بغمّازه القوىّ من جنس (الكُردى) على « الدوكاه » ، مع استعمال نغمة « نيم حصار » .

وتقوم شخصيّة هذا المقام على استظهار (الحجازكار) على « الچهاركاه » ابتداءً ، ثم « الكردى » على « الدوكاه » ، ثم يُختم بجنس (النّهاوند) على « الراست » .

* * *

## • نُـهُـفْـت		Nehopht; Note Yackah - Bass.

لفظٌ فارسىّ ، بمعنىٰ مخفِىّ ، أو ثقيل الطّبقة ، ويُسمّى به الوترُ الأوّل ، الأثقل صوتًا ، فى آلة العُود ، ونغمتُه عادةً على طبقةِ قرار وتر (النّوا) فى آلة العُود ، ويُسمّى أيضًا : (يَكاه) (١) ، وكذلك النّغمة المسموعةُ منه .

والأصلُ فى نظم النَّغمات على ترتيب طبقاتها تباعًا ، أنّ الأُولىٰ ، وهى الأثقَلُ طبقةً فى المنطقةِ الوسطىٰ ، هى « الرّاست » ، غير أن تلكَ استُعملت كذلك لغَلبةِ تعريفِ الأتراكِ لها على أنها « قرار النّوا » .

وفى كتاب (زَهرة الحديقَة) (٢) ، قوله :

نِهُفْت قُلْ له النّواهُ كشفُ * وللعُشَيرانِ الحُسَينى يَقْفُو

* * *

## • نِـهُـفْـت – مقام		Nehopht; Mode

« نِهُفتْ » لفظ عن الفارسيّة يعنى : الخفِىّ ، وربّما كانت هذه التسمية ترجع إلى استعمال الطبقات الثقيلة ودور أداءِ النّغم المتعلقة بمقام اللّحن فيه ، وهو اسمُ هيئةٍ لحنيّة من فصيلةِ (البياتى) على « العشيران » ، من المركّبات مع مقام (راست رهاوى) ، وذلك بالاستِدارة من « اليكاه » إلى « الراست » ، ثم العَوْد إلى نغمة « الحُسينى » للتسليم منها نُزولاً إلى « العُشيران » فى طريقة مقام (عُشيران) .

---

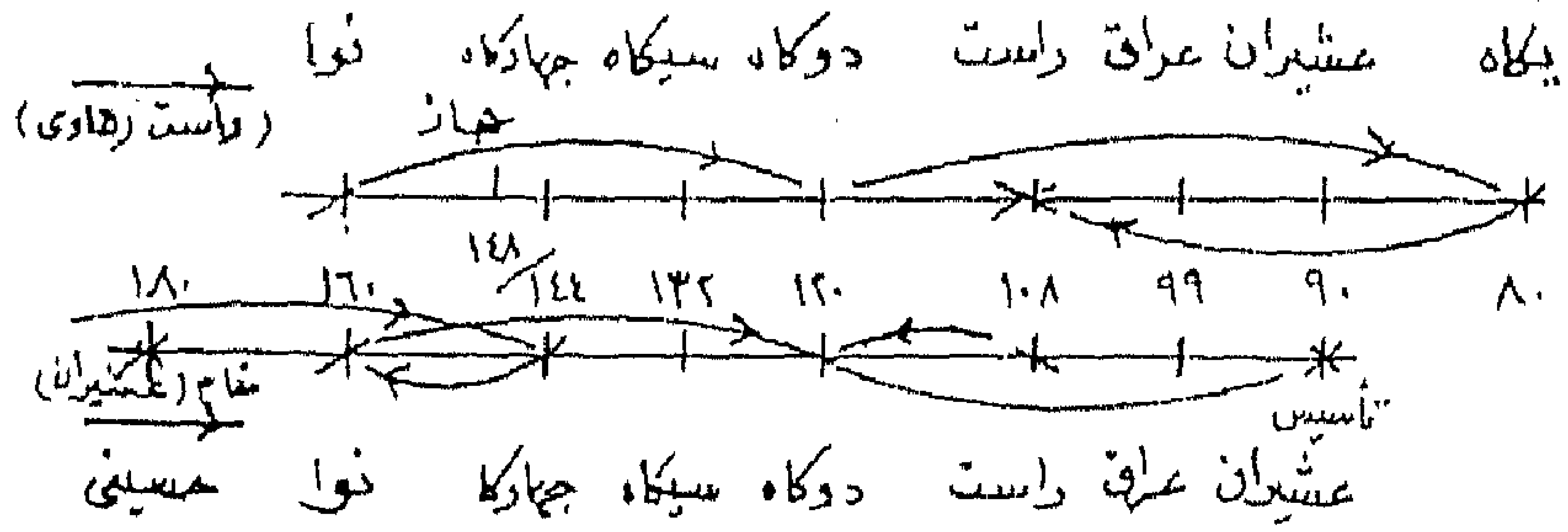
(١) انظر : (يكاه) ، وقد يُسمّى به بعضُ المقاماتِ التى تستقرّ على « اليَكاه » .

(٢) « زهرة الحديقَةْ فى علِم الموسِيقَةْ » ، مخطوط تاريخه سنة ١٢٥٩هـ ، دار الكتب المصرية (تيمور) رقم ٤٤ – لسُعودِى إبراهيم المصرىّ – أوّلُه أرجوزة فى طبقات نغَم القانون ، يلِى ذلك موشّحات إلى آخر الكتاب .

فأصل الجمع : (بياتى) على بُردة « العُشَيران » فى طريقة مقام (عُشيران) .

وفــــرعُـــــه : طريقة مقام (راسْت رهاوى) (١) على بُردة « الراسْت » .

ومثاله بتوالى النغمات :



طريقة مقام (نهفت)
من فصيلة (البياتى)

وتقوم شخصيّةُ مقام (نهفت) على استِظهار تجنيس (راسْت رَهاوِى) ابتداءً ، ثم يُختم بإجراءِ (البياتى) على « العُشيران » ، وهو قليلُ الاستعمال لكثرة الانتقالاتِ فيه ، ولكنّه ذو هيئةٍ لائقةٍ فخمة ، تصلح لأصحاب الأصوات المُمتدّة إلى جهة الثِّقل .

وقد اختلف القُدماءُ فى هيئتـه تمامًا ، وفى (مجموعة المقامات) لهاشم بك بالتّركية ، قوله :

« نهفت ، كونُ هذا المقام شيئًا خفيًا ، ففى الأدوارِ القديمة كان يُبدأ فيه من المحيّر ، نزولاً إلى « النّوا » ، وبعد ذلك فى طريقة مقام (أصفَهان) على « الدوكاه » – قريبًا من حجازِى مع كُردى ، ويستقرّ على نغمة « الدوكاه » .

---

(١) انظر : (راست رهاوى) – وهو المُسمّى أيضًا : « رَهاوِى تركى » .

وإن كانوا ذكَروا ذلك وأجرَوْا تحريرَهُ ، فإن قَوْل (رَجب حلبيّ ، وابن البَهراجى) المُغنّيان الشهيران القديمان ، إنّ هذا المقام يُبدأ فيه من « النّوا » ، مع « الأوج » ، فيبصم « محيّر » إلى « الدوكاه والرّاست نزولاً مع العِراق » ، ثم يستقرّ على « العشيران » .

وبحسَب قول عليّ خُوجه النّاياتى ، ومحمّد جلبى الطّنبورىّ ، أنّ هذه الهيئة نبدأ بالتّحرك من « النّوا » بطريقةِ مقام (الرّهاوِى) ، ثم بالنزول إلى « الراسْت » مع « العِراق » ، ثم يستقرّ على « العشيران » .

قالا ذلك ، وحرّراهُ ، ووَجد أكثرُ أهلِ الفنّ هذا الطريق مُستحبًا ، أى باستعمال طريقة مقام (الرّهاوى) – راست وعراق وعشيران ، ويفتح « يكاه » ، ثم يرجع بالتكرار صعوداً إلى « الحسينى » ، ثم بالرّجوع نزولاً إلى « العشيران » والاستقرار عليه » .

* * *

• نِهُفتْ تركِيّ **Nehopht Turkish; Mode.**

وقد يقال : « نُهفت الأتراك » ، وكلاهما اسمٌ آخَر لطريقة مقام (يكاه) ، من فصيلة (الرّاست) ، لا فرقَ بينهما .

غير أن الأتراك بالحقيقة ، لما كانت نغمةُ « السِّيكاه » عندهم تبدو قريبةً من « البُوسلك » ، فكان يُخيّل هذا فى المَسموع على الأداء التركيّ أنه من فصيلة (العَجم) ، على « الرّاست » ، وليس كذلك لأن المُرادَ به (الرّاست) .

* * *

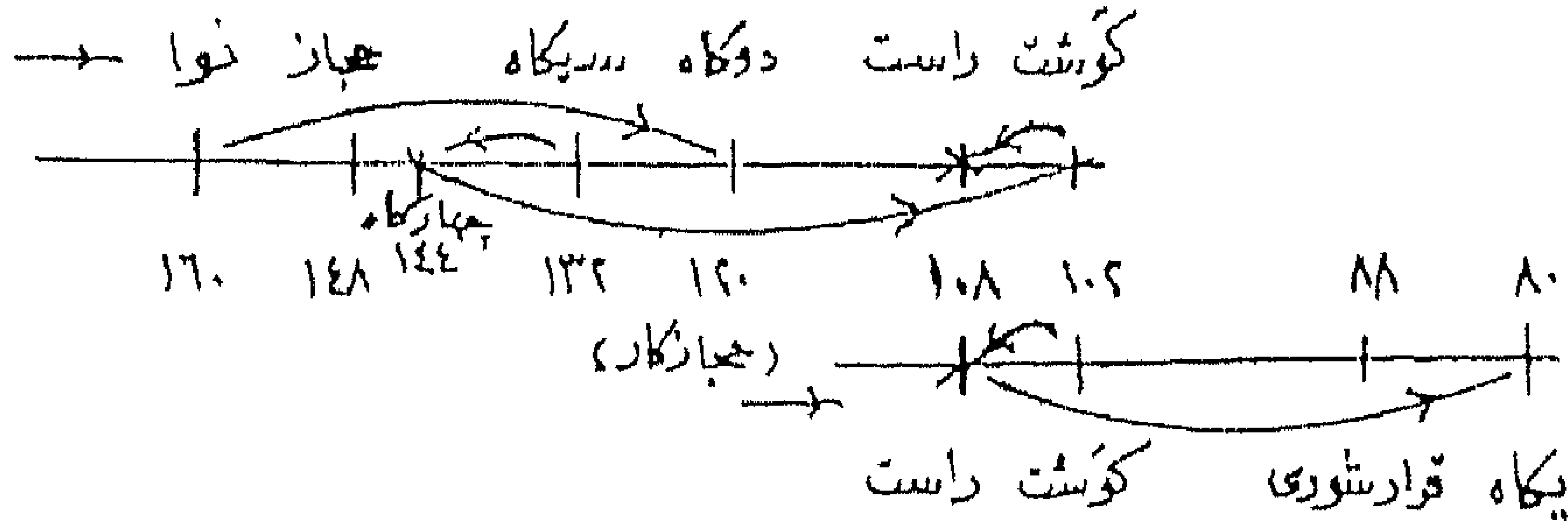
• نِهُفْت عربى **Nehopht - Arbic' Mode.**

اسمُ هيئةٍ لحنيّة من فصيلة (الحجازكار) على أساس بُردة « اليَكاه » ، تتميّز بإنشاءِ طريقة مقام (رَهاوِى) على « الراسْت » ، ثم تُختم بإجراءِ جنس (الحجازكار) على « اليكاه » [1] .

فأصلُ الجمع : جنس (حجازكار) على « اليكاه » .

وفـــــرعـــــه : طريقةُ مقام (رَهاوِى) على أساس بُردة « الرّاسْت » .

ومثاله بتوالى النّغمات :



والدّخول فيه ابتداءً من نغمة « الحجاز » إلى « النّوا » فى طريقة مقام (رَهاوِىّ) بإجـراء تجنيـس (المُسـتَعار) عـلـى « الرّاسـت » ، ثم يُختَم باستِظـهار جنس (الحجازكار) على « اليكاه » .

* * *

---

(١) وفى « الرسالة الشهابية » لميخائيل مشاقة : « نهفت العرَب » .

• نَـوَا
Newa; Note & String - Lute

ويقـال أيضًـا : (نَواه) ، وكـلاهمـا اسمُ نغـمـةٍ فى آلة العُـود ، هى مُطلق الوتر الرّابع ، فى التّسوية المَشهورة ، وهى أيضًا الخامسةُ على الترتيب ممّا يلِى الأُولىٰ ، وهى نغمة « الرّاست » ، على تمديد (لا La) ، فى المنطقة الوسطىٰ .

فالاسم (نوا) ، عن الفارسيّة ، بمعنى نغمة أو آلة فى ذوات الأوتار .

وهو أيضًا ، يعنِـى الخامِسة على التّرتيب ، مُخفّـفة عن (نواة) ، فى العربيّة ، وتعنِـى قديمًا عُملةً كانت تساوى خمسة دراهم [1] .

ولا يصحّ أن تُـكتَب (نوىٰ) ، بألـفٍ مـقصـورة ، لأنّ هـذه ، فى العـربيّة ، تعنِـى الفِراق أو الرّحيل ، وليسَ لها هُنا موضعٌ تؤخذ به .

ونغمـةُ « النّوا » ، فى تسوِية أوتار العـود ، يُقابلُـها من التّمـديدات الطبيـعيّة فى طبقـات النّغم ، نغـمـة « مى Mi » بمعـدّل يسـاوى ٣٦٠ ذبذبة فـى الثـانيـة ، وهى صِياح الوتر الأول المسمّى اصطِلاحًا (يَكاه) ، عند المُحدَثين الآن .

* * *

• نـوا
Newa; Mode.

اسمُ هيئـةٍ لحنيّـة من فصـيلة (البيـاتى) علـى « الدّوكاه » ، تتميّـز باستِظهار (الرّاسْت) علـى « النّـوا » ابتداءً ، ثم يُختَـم بطريقة مقـام (أصـفهـان بياتى) على « الدّوكاه » ، وهـو من المركّبات التامّة التى تجمع النّـغم العشر .

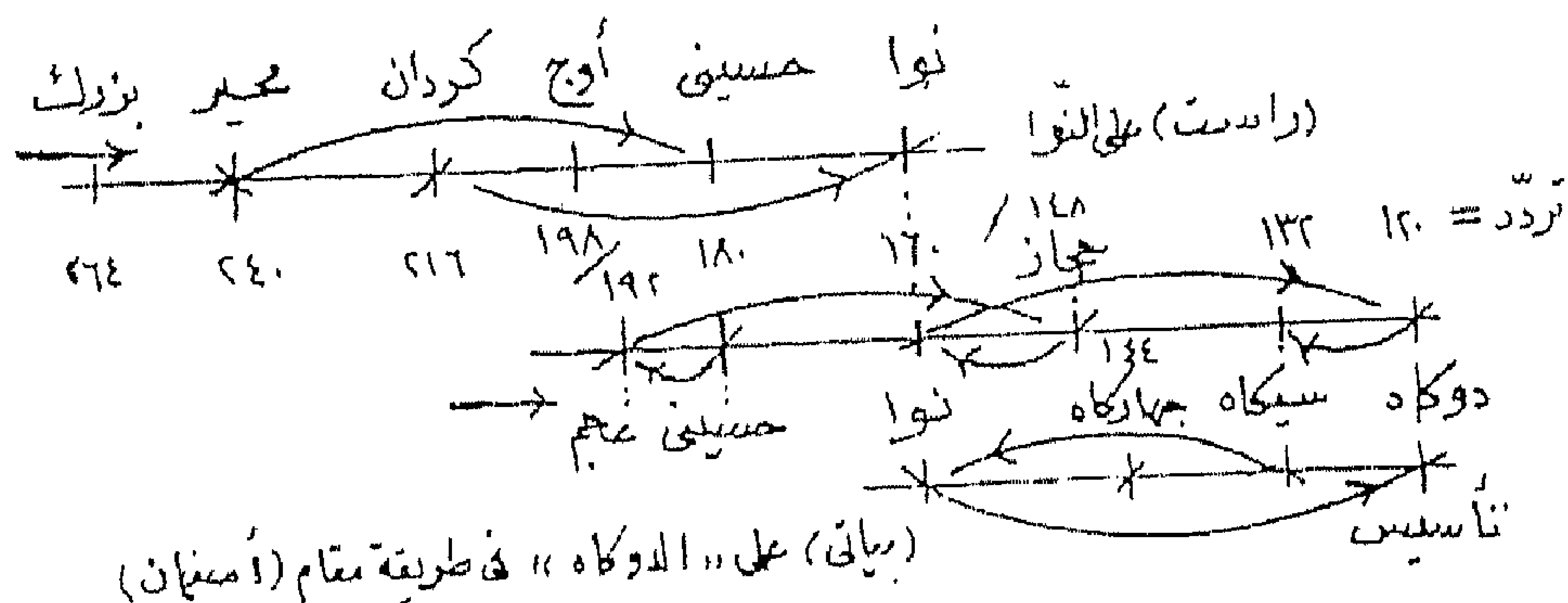
---

(١) وفى « لسان العَرب » : « النّواةُ فى الأصل عُجمة التمرة ، والنّواةُ اسمٌ لخمسة دراهم ، قال المبرّد : والعَرب تعنِى بالنّواةِ خمسة دراهم ...... » .

فأصلُ الجمع : (بياتى) على « الدّوكاه » فى طريقة مقام (أصفهان) .

وفـــــرعـــه : طريقة مقام (الراست) على « النوا » ابتداءً .

ومثاله بتوالى النغمات (١) :



طريقة مقام (نــوا)
من فصيلة (البياتى)

والدّخول فيه ابتداءً من « النّـوا » لإجراءِ هيئة (الرّاست) على طبقة « النّوا » ، ثم العَـوْد من « الحُسَينى والعجَم » لإجراءِ تجنيس (الأصفهان) على « الدّوكاه » ، ثم يختم بالاستِدارة إلى « النّـوا » للتسليم بجنس (البياتى) على بُردة « الدّوكاه » .

* * *

(١) انظر : (سازندة شاملِى سليم) – بشرو وسَماعى (نوا) – عثمان بك كوچوك .

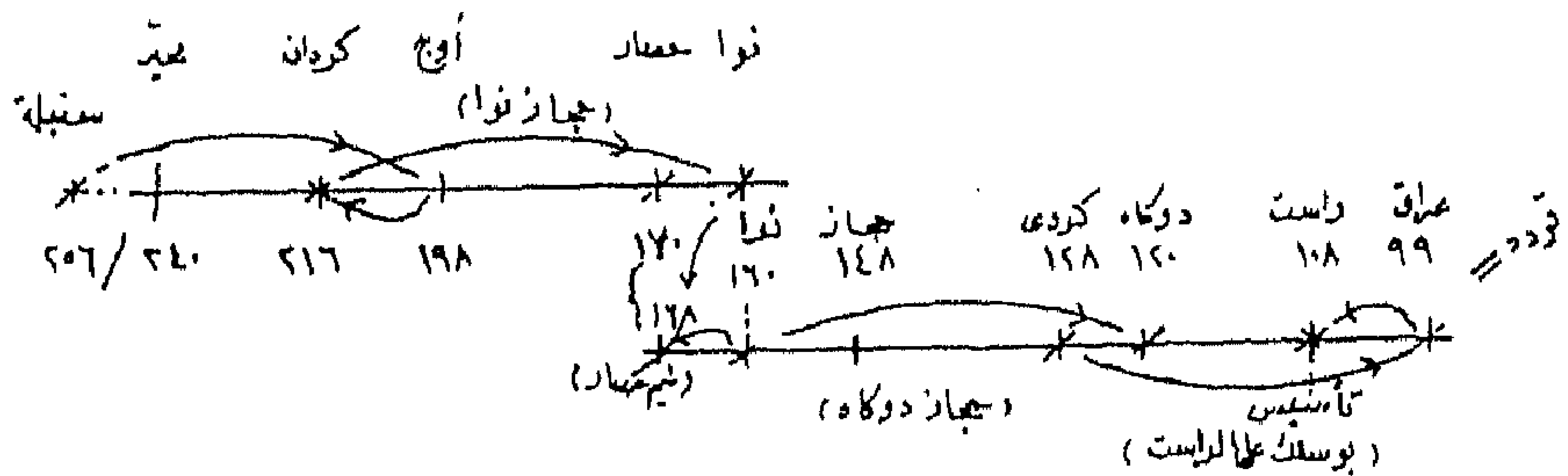
New Ather; Mode. ● نَـوَ أَثـر

لفظٌ فارِسيّ مخلوطٌ بالعربيّة ، بمعنَى « الأثر الجديد » ، وهو اسمُ هيئـةٍ لحنيّـةٍ مـن فصيلة (البُوسلك) عـلى « الرّاسْـت » ، مـن المركّبات ، تتـألف ابتـداءً بإجـراءِ (الحجاز) على « النّوا » ، ثم تُختم بإجراء جنس (الحجاز) على « الدّوكاه » مع تذييلهِ بتجنيس (البُوسلك) على « الراست » .

فأصلهُ : (بوسلِكْ) على « الرّاست » حسّاساً لجنسِ (الحجاز) على « الدّوكاه » ، بغمّازِه من نغمةِ « نيم حصار » .

وفرعـه : (حجـاز) عـلى « النّـوا » بغمّـازِه مـن تجنيـس (البُوسلك) على « الكردان » .

ومثالُه بتوالى النغمات :



طريقة مقام (نَوَأَثَر)
من فصيلة (البُوسلك)

والدّخول فيه ابتداءً بإجراءِ (الحجاز) على « النّوا » ، والصّعود إلى « الكردان » لعَمل تجنيسِ (البوسلك) فى المنطقة الحادّة ، ثم العَوْد كذلك هبوطًا للعمل بجنس (الحجاز) على « الدّوكاه » بغمّازه من نغمة « نيم حصار » ، ثم يُختم بالركز على « الرّاسْت » بتجنيسِ (البُوسلِكْ) [1] .

* * *

• نَوا بُوسلك — Newa Bousalick; Mode.

اسمُ هيئةٍ لحنيّة ، من فصيلة (البُوسَلك) على « الدّوكاه » من المركّبات التامّة ، تبدأ بإجراءِ (الرّاسْت) على « النّوا » فى طريقة مقام (نيشابور [2]) ، ثم من « النّوا والحُسَينى والعجَم » يُختم بالنّزول إلى « الدّوكاه » بتجنيسِ (البُوسلكْ) على « الدّوكاه » فى طريقة مقام (بُوسلِك) .

فأصل الجمع : تجنيس (البُوسلك) على « الدّوكاه » .

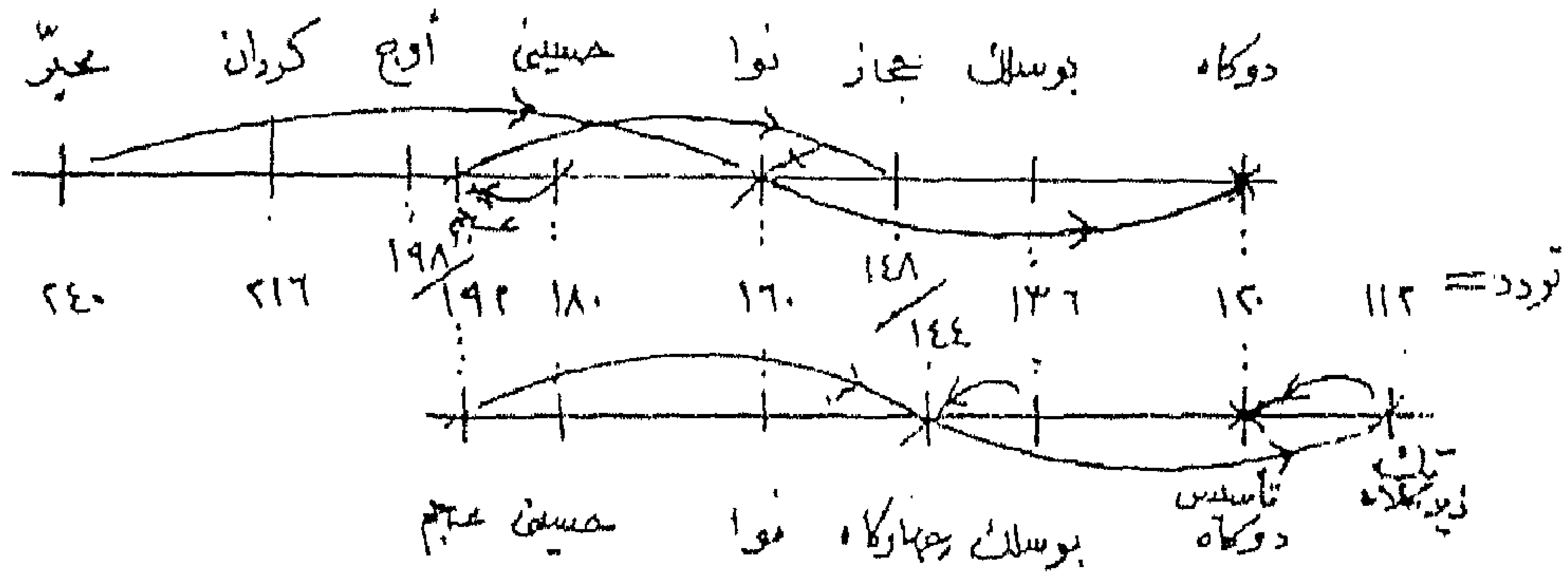
وفرعُه : طريقة مقام (نيشابُور) ، باستعمال (الراست) على « النوا والدوكاه » .

ومثاله بتوالى النغمات :

---

(١) انظر : بيشرو وسماعى نوا أثر ، يوسف باشا – سازندة شاملى سليم – ص/٢٧ – وانظر أيضًا : (مجموعة المقامات) لهاشم بك ، بالتركية .

(٢) انظر : (نيشابور) – وانظر : (نيشابورك) .



طريقة مقام (نوا بوسلك)
من فصيلة (البوسلك)

والدخول فيه من « النوا » للعَمل بطريقة مقام (نيشابور) على « الدوكاه » ، ثم العَوْد إلى « الحُسينى والعجَم » للتسليم بطريقة مقام (بوسَلك) على « الدّوكاه » (١) .

* * *

• نَوَاخْت   Newakht; Rhythm.

« نَواخْت » لفظٌ فارِسيّ ، بمعنى : المُدلَّل ، ويُطلَق على اسم دَورٍ فى الإيقاعات البَسائط ، من المركّبات ، زمانُ دوره (٤/٧) ، وهو يتألّف من اجتماعِ دورَيْن من البسائِط ، بالدّخول فى كلٍّ منهما من فاصلته .

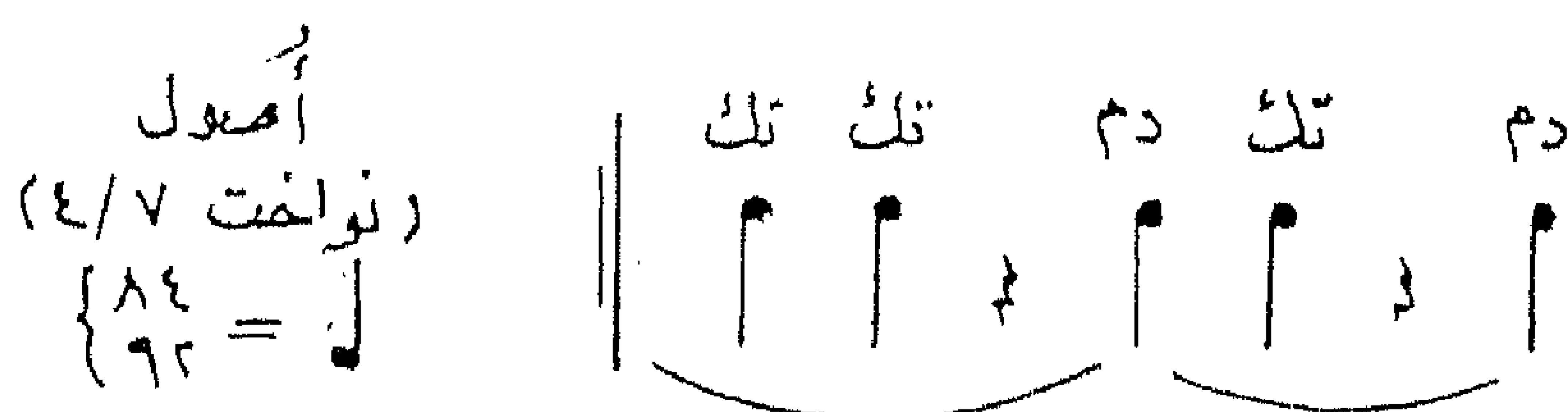
أحدُهما الأول ابتداءً : أُصول (سماعِى دارج ٤/٣) .

ثم يُختم بالآخَرِ ، وهو : أُصول (صُوفيان ٤/٤) .

---

(١) انظر : سازندة شاملى سليم – بيشرو وسماعى (نوا بوسلك) تاتارك .

ويؤخذ بالنقرات [1] :



وعليه من الموشّحات المعهودة فى مصرَ والشّام ، الموشّح الذى مطلَعُه :

(إمــلاَ لــى يا دُرِّى)

لحنُه من مقامِ (الحجاز) فى إيقاع (نَواخْت ٧/٤) .

ولـمّـا كان أصلُ الدّور مـؤلّفًا من ذَنْـيك الدّورَيْن ، فـإنه يجوز التلحين عليه بوجهٍ آخر ، كما لو كان بتقديم الجُزْء الثانى على الأوّل [2] ، والطريقة فى كليهما على أصول (نواخت ٧/٤) .

* * *

• نَـواخْت هِـندىّ Mewakht Hindiy; Rhythm.

اسمُ دورٍ فى الإيقـاعـات الثـقـيلة المركّبـة ، زمـانه (١٦/٤) ، وهـو يتـألّـف من دَوْرين [3] :

الأوّل : ضربٌ فى أُصول (آغـر أقصاقْ ٩/٤) .

والثانى : أُصول (نَواخْت ٧/٤) .

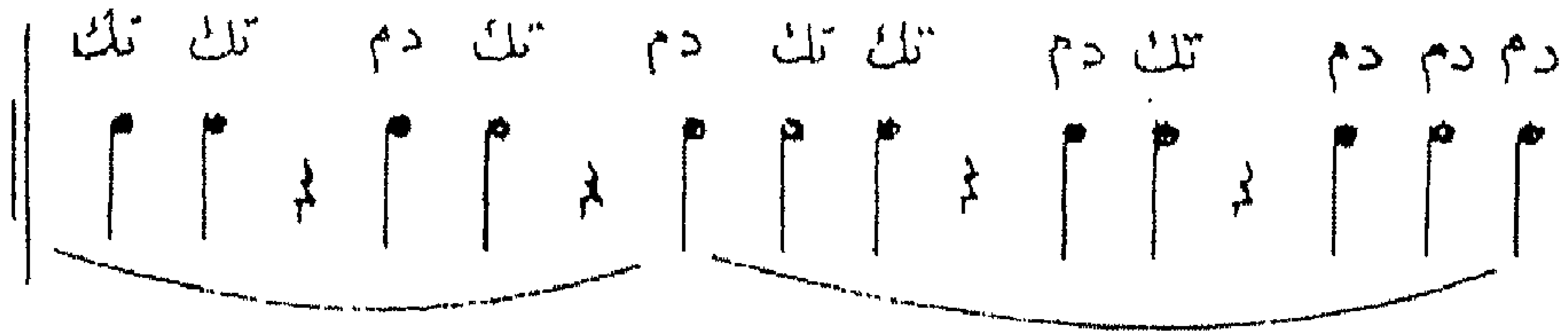
---

(١) انظر : كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) ص/٢م .

(٢) انظر : (موسيقى اصطلاحاتى) – الأستاذ كاظم .

(٣) كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة) سنة ١٩٣٢م – ص/٣١

ويؤخَذ عادةً بتقديم الأوّل على الثانى ، بتوالِى النّقرات :



وعليه موشّح من مقام (البِياتى) ، أوّله (١) :

*** يا مُخجِل الأقمار ***

* * *

● نوا كردى — Newa Chordiy; Mode.

اسمُ هيئةٍ لحنيةٍ من فصيلة (الكُردى) على « الدّوكاه » تتميّز ابتداءً بإجراءِ (الرّاسْت) على « النّوا » ، ثم العَوْد بإجراءِ (البُوسلِكْ) على « النوا » كذلك ، ثم من « العجَم والحُسينى » يُختم بإجراءِ تجنيس (الكُردِى) على « الدّوكاه » .

---

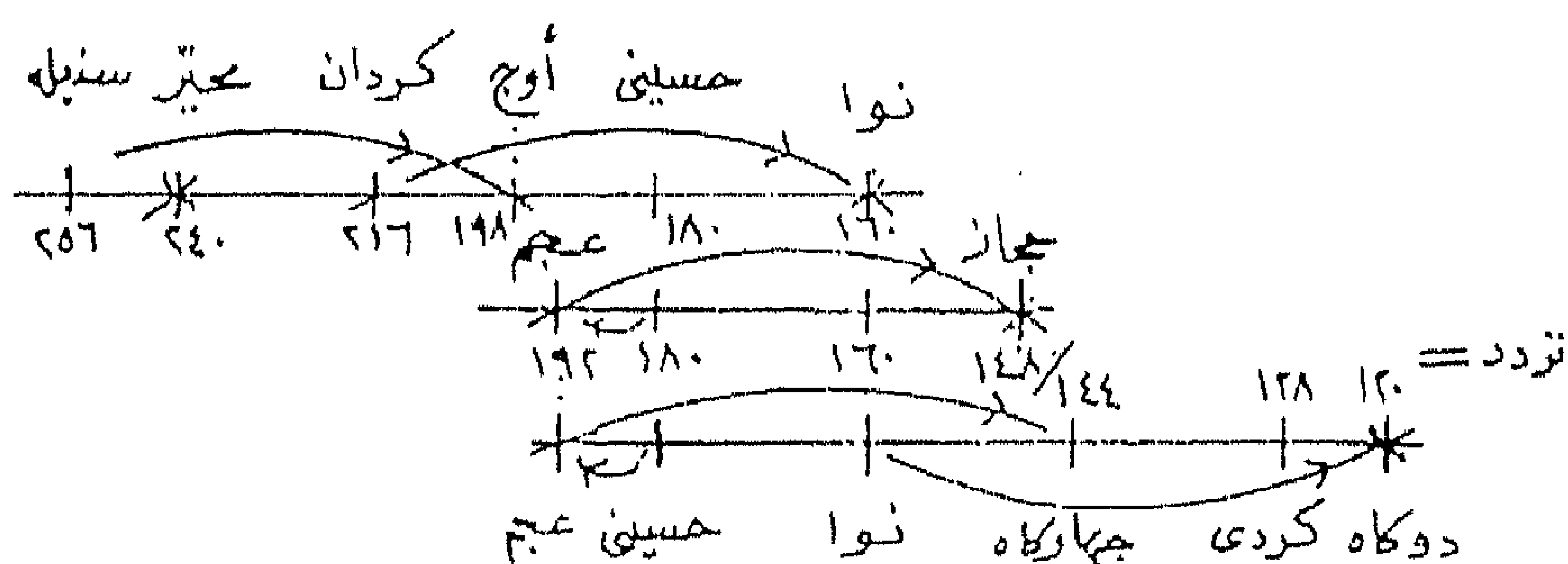
(١) انظر : تدوين الموشح على الإيقاع ، دور جزئى على قدر إيقاع (النّواخت الهندى ٤/١٦) – ص ٨٩

فأصل الجمع : (كُردِى) على « الدّوكاه » بغمّازِه القوىّ [1] .

وفـــــرعـــــه : إجراءُ (الرّاسْت) على « النّوا » ، فى طريقة مقام (نَوا) .

وحشوهُ بينهما : تجنيسُ (البُوسلِك) على « النّوا » .

ومثاله بتوالى النغمات [2] :



والدُّخول فيه ابتداءً من « النّوا » لإجراءِ هيئةِ جنس (الرّاسْت) على « النّوا » ، ثم يُحسّ هذا بإنشاءِ تجنيس (البُوسـلك) عـلى « النّوا » أيضًا ، ثم يُخـتَم بالعَـوْد إلى « الحُسَينى والعجَم » للتسليم بطريقة مقام (الكردى) .

* * *

(١) بغمازه القوىّ : يعنِى باستعمال نغمتّى « الحسينى والعجم » .

(٢) انظر : سازِندة شاملى سليم – بيشرو وسماعِى (نوا كُردى) .

Nawbaht; Chanting - Term.   • نوبة

النّوبة ، بمعنَى الدّور الواحد ، أو الأدوار في لحنٍ واحدٍ ، اشتقاقًا من التّناوُب ، أي واحدة النُّوَب ، وهي في المُوسيقيٰ اصطلاحٌ يُطلق على سِلْسلةٍ أعمالٍ لحنيّة ، تصاحبها آلاتُ الإيقاع وذواتِ الأوتار ، فيتألّف منها فاصلاً كاملاً في نوبةٍ واحدة [١] .

وتلك تسمية قديمة بالعربيّة ظهَرتْ بوضوحٍ في غناءِ الأشعار والمُوشّحات العربيّة بالأندلُس ، وقد استُكملت في أواخرِ القرن الثالث للهجرة ، وكانَ مُجمَل الأمر فيها أن يُبدأ في كلّ نوبةٍ بالمُوشّحات التي بها فَضْلُ بَسْطٍ في الإيقاعات ، ثم تختم نهاياتها بالخَفائف والأهزاج .

وفي « نفح الطِّيب » للمُقَّريّ [٢] ، قوله :

« ... واستَمرّ بالأندلُس أنّ كلّ مَن افتَتح الغناءَ يبدأُ بالنّشيد أوّلَ شَدْوِه ، بأي نَقْرٍ كان ، ويأتي إثرَهُ بالبسيط ، ويُختَم بالمحرّكات ، تبعًا لمَراسيم زرياب [٣] ... » .

والمعنىٰ واضحٌ في أنّ نَوْبة الغِناءِ كان يُبدأ فيها أولاً بإنشاد الشِّعر على أبسَط وجهٍ في التّلحين ، حتى تُفهَم مَعانِيَ القول فيه ، ثم يُغنّى به على الإيقاعاتِ المَربُوطِ عليها ، ابتداءً بالتي فيها زيادةُ بَسْط ، ثم يُختَم بما هو على إيقاع الهَزج ، كي تبدو في المَسمُوع عند نهاية النّوبة مطربة مُحرّكة ، وهذا هو الإجراءُ المُتّبع حتى الآن في النّوباتِ التي نَقلها أهلُ المغرب وتونس عن التّراث الأندلسيّ .

---

(١) في « اللسان » : « النوبة ، والتناوب : واحدة النُّوَب ، تقول : جاءت نَوبتُكَ » ، أي دورك .

(٢) « نفح الطيب » ج ١١٢/٢ – طبع بولاق – أخبار زرياب .

(٣) انظر : (زرياب) المغنيّ .

والنّوبةُ الآن عند أهل هذه البلاد ليس لها نظيرٌ بمصر ، إذا استَثْنينا الوَصْلاتِ الغِنائيّة من المُوشّحات تساندها نغمُ الآلات ، فهيَ سلسلةُ أشغالٍ تُصاحِبها آلاتُ النّغم والإيقاع ولها ترتيبٌ خاصّ من الصّنائع العمليّة مَوْروثٌ عن عَرب الأندلُس ، وهي عندهم في جُملة التّراث القديم ، غير أنها قد تنوّعَتْ تِباعًا على مَرّ الأجيال ودخلَها بعضُ التغيير ، على الاصطلاح الذي يُعرَف الآن في كلٍّ من بلاد المَغرب وتونس ، وليس هُنالكَ بالحقيقة ما يمكن أن يُعدّ بمثابةِ نوبةٍ أندلُسيّةٍ خالصة .

* * *

• نَوْبة تونسيّة — Nawbaht - Tunisian.

هي نوبةُ غناءٍ كاملةٍ في هيئةٍ محدودة ، تتألّف من تسعة أجزاءٍ ، بعضُها يختصّ بنغم الآلات ، وبعضُها في غناءِ الموشّحات والأزجال ، بمصاحَبة آلاتِ النغم وضروب الإيقاع [1] ، وهي :

١ - (الاستِفْتاح) :

وهو مقدّمة تقوم بأدائِها الآلاتُ جميعًا ، ونَغمُها عادةً في هيئة الجُزءِ الثاني ، ويُؤخذ في إيقاع (الواحده الكبيرة ٤/٢) ، وقد كانت في القديم هيئة تُشبه التقاسيم المَوْزونة ، تشترك فيها المَزاميرُ وذواتُ الأوتار والدّفوف ، والغَرضُ منه تهيئةُ أفرادِ النّوبة لأداءِ الجزءِ المُسمّى « المُصدَّرات » ، وهو الثاني ، الذي يَلي الأوّل

---

(١) انظر : (كتاب المؤتمر سنة ١٩٣٢م) - النوبة التونسيّة .

٢ – (المصدّرات) :

وتتألّف من ثلاثةِ أجزاءٍ تؤدّيها الآلاتُ جميعًا ، من جنسِ النّغم التى عليه هيئة النّوبة أصلاً .

فأوّل هذه يسمّى : « المُصدّر » :

وهو شبيهٌ بالبشرَوْ أو السّماعى ، يتألّف من أربعِ خانات قصار ، يلِى كُلا منها « التسليم » ، يُوزَن على ذاتِ الإيقاع الذى يُسمّونه أيضًا « المصدّر » ، وزمان دوره (٨/١٢) .

وثانيها ، يُسمُّونه : « طَوْق المصدّر » :

وهو أيضًا شبيهٌ بخانةٍ فى السّماعِيّات الخفيفة ، يُوزَن على إيقاعٍ يسمّى بذلك الاسم ، زمانُ دوره (٨/٦) .

والثالث ، يُسمَّى : « السِّلسلة » :

وهو أيضًا كالخانةِ فى السّماعِيّات ، إلا أنها أسرع أداءً عمّا تقدّمها ، حيث تُؤخذ على إيقاع يسمّونه (الدّرَج ٨/٣) ، ونَغمُها من نغمِ الجزءِ الأوّل من المصدّرات ، وتشبهُ القَفْل فيها .

والأشبَهُ أنّ المُصدّر ، بأجزائِه الثلاثة ، هو فى الأصل مُوشّح يتألّف من دورٍ وخانةٍ وقَفْل ، ثم استُغنِىَ عن القَوْل فيه اعتماداً على النّغم فى تلك الأجزاءِ الثلاثة كى تتصدّر أشغالَ النّوبة .

٣ – (الأبيات) :

وهى غناءُ بيتَيْن من الشِّعر ، على هيئةِ دور المُوشّح ، يسبقهما مقدّمة من نغم الآلات تؤخذ فى وزنٍ يُسمّونه « برَوْل ٨/٤ » ، وقد يجعلون فى جُزءٍ منه إيقاعَ « البَطايحىّ ٨/٨ » ، وهو مجموعُ دورين من ذاك .

وينتهى غناءُ البيت الأوّل بلازمةٍ من نغم الآلات تُسمّى « الفارغة » ، ثم يُعادَ هذا البيت بعينهِ ، يليه أيضًا لازمةٌ من نغمِ الآلات تسمى « الفارغة الثانية » لتكملةِ الإيقاع والدّخول فى غناءِ البيت الثانى على ذلك الوجع الأوّل بعَيْنه .

٤ - (البطايحيّات) :

وهى عدّةُ موشحاتٍ قصيرة ، يُوزَن كلٌّ منهما على إيقاع « البطايحىّ ٨/٨ » ، ويسبقُ الموشّح الأوّل منها مقدّمةٌ من نغم الآلات ، تشبه دخولَ الأبيات ، يُقال لها : « دُخول البطايحىّ » .

وتلك المُوشّحات ، قد تكثُر ، رغم أنها فى هيئةٍ واحدة ، حتى تبلغ خمسةَ عشر أو سبعة عشر مُوشّحًا ، بين كلّ مُوشّح وآخَر لازمةٌ من نغم الآلاتِ من جنسِ ما يسمّونه « الفارِغة » ، تقوم بتذييلِ المُوشح الذى غُنّى فيه وبالتمهيد لِما يليه من الموشّحات الباقِية ، وقد يُسمّون ذلك « ردّاتِ الجَواب » .

٥ - (التّوشِية) :

وهى هيئةٌ من نغم الآلات يتخلّلها تقسيمٌ ، يسمُّونها : الاستِخْبار ، يُؤخذ ابتداءً على إيقاعٍ : (الواحدة السايرة ٤/٢) ، ثم يلِيها قطعةٌ أُخرىٰ يتخلّلها أيضًا تقسيمٌ ، تؤخَذ على وَزْن (البطايحىّ ٨/٨) ، وقد يتخلّل الجميعَ أبياتٌ من الشّعر تُغنّى كالمُوشّح ، وجميعُها تمهيداتٌ لغِناءِ مجموعةٍ أُخرىٰ من الموشّحات تلِى تلك ، يسمّونها « البَرولْ » .

٦ - (البَراوِل) :

وهى الجزءُ الثانى من المُوشّحات أو الأزجال ، التى تُغنّى فى النّوبة ، وكلّ واحدٍ من هذه يُسمّى (بَرولْ) ، ويُوزَن على الإيقاع المُسمّى بهذا الاسم ، وهى سَبْع مُوشحات ، كلٌّ منها يتألّف من الأبيات ثم الطّالع ثم الرُّجوع ، أى القَفْل .

٧ – (الدَّرَج) :

وهو أيضًا مجموعةٌ من الموشّحات القصيرة ، أو الأزجال ، يتقدّمها نغمٌ من الآلاتِ مُمهِّدةٌ ، تسمّى « فارِغةَ الأدراج » ، من قِبل أنهم يسمُّون المقدّمات الموسيقيّة القصِيرة ، كلٌّ منها « فارِغة » .

والدّرَج كالبَروْل يتألّف من أبياتٍ ، ثم طالِع ، ثم رُجوع ، إلاّ أنه يُؤخذ على إيقاع (الدّرَج ٦/٤) ، وهو كَوزْن (السّماعِيّ الدّارج ٦/٤) المُستَعمل فى مصر ، غير أنه يختلف عنه فى ترتيب النّقرات ، والأدراجِ عندهم عدّتُها ستّةُ موشّحات ، أو أقلّ .

٨ – (الخفيف) :

وهو كذلك مجموعةُ موشحاتٍ قصيرة أو أزجالٍ ، يسبقها تقديمٌ من نغم الآلات يسمّونها (فارغة الخفائِف) ، وتشبهُ بوجهٍ ما لازماتِ الأدراج ، وتوزَن المُوشّحات فيها على إيقاعٍ يسمّونه (الخفيف ٦/٤) ، وهو كالدّرَج ، إلاّ أنه يختلف فى النّقرات ، وعِدّةُ الخفائِف عشرٌ أو أقَلّ ، كلٌّ منها كالدّرَج ، يتألّف من أبياتٍ وطالِع ، والطّالِع قد يقسمون شَطْر البيت فيه ليكون بمثابةِ الرّجوع أو القَفْل .

٩ – (الخَتْم) :

وهو أيضًا مُوشّحان أو ثلاثة ، يُختَم بها النّوبة ، وإيقاع الخَتْم يشبه إيقاعَ (السّماعِى الدّارج ٣/٤) ، وهو فى المدِيح أكثَر ذلك .

وغناءُ النّوبة التُّونسيّة قد يستغرِقُ أكثر من ساعتَيْن ، ولذلك قد يختصِرون فى عددِ الموشحاتِ ، أو يقسمون النّوبة قسمين ، ينتهى أحدهما عند البطايحيّات ، ويبتدِئ الآخَرُ من أوّل التّوشية .

وعدّة النّوبات التونسيّة المَوْروثة أربعُ عشرة نوبة ، بأسمائها ، وهى :

١ – نوبة (الرّهاوى) .
٢ – نوبة (الذّيل) .
٣ – نوبة (العِراق) .
٤ – نوبة (السّيكاه) .
٥ – نوبة (الحُسَين) .
٦ – نوبة (الرّاسْت) .
٧ – نوبة (رمَل المايَـهْ) .
٨ – نوبة (النّوا) .
٩ – نوبة (الأصبعين) .
١٠ – نوبة (راست الذيل) .
١١ – نوبة (الرّمَل) .
١٢ – نوبة (الأصبهان) .
١٣ – نوبة (المَزْموم) .
١٤ – نوبة (المايَهْ) .

وقد اندثَرَتْ ألحان نَوْبة (الرّهاوِى) ، ولم تَعُد تُعرف عند أهلِ الفنّ ، وهم يحاولون أن يجمعوا بعض هذه النّوبات الجميلة ، عن أصولها .

* * *

● نوبة جزائريّة Nawbaht - Algerian.

وهى نَوْبة غناءٍ كاملة تُشبه النّوبة التّونسيّة ، ولكنّها تختلف عنها فى الإجراءِ وفى أجزاءِ النّوبة ، وهى تسعة أجزاءٍ :

١ – (الدائرة) :

وهو كالمَدخل إلى غناءِ النّوبة ، ويشتملُ على تقسيمٍ من الآلات يتخلّلهُ غناءٌ مُرسَلٌ كالتّقسيم ، من زجَلٍ أو شعرٍ يُوزن على إيقاع الواحدة البسيطة ، وقد يكون مُسرودًا ليس بشعر .

٢ - (مُستَخْبَر الصّنعة) :

وهـو نغمٌ من الآلاتِ ، يُصاغُ في جنسِ نغمِ المُوشّحـات الأولى التي تُقـال فيها ابتداءً .

٣ - (التّوشِية) :

وهي تقسيمٌ موزونٌ على (الواحِدة السّائرة ٨/٤) ، من نَغمِ المُوشّحات التي تُقال في المُصدَّرات ، كمقدِّمات لها .

٤ - (المُصدَّرات) :

وهي فصولٌ من المُوشّحاتِ القصيرة التي تُوزَن على إيقاعاتٍ خفيفةٍ ، يتخلّلها لازماتٌ من نغمِ الآلات بين كلّ موشّحٍ وآخَر .

٥ - (البطايحيّات) :

وهي أيضًا أربعةٌ أو ستّة من الموشّحات القصِيرة كالمُصَدّرات ، وتُشبه عمَل البَراوِل في النّوبة التّونِسيّة .

٦ - (الدّرَج) :

وهي أيضًا موشحاتٌ مربوطةٌ على وزن الدّرَج ، الذي يُشبِه إيقاعَ (السّماعِي الدّارِج ٨/٦) في مصر .

٧ - (التّوشِية) :

وهي نغمٌ من الآلاتِ يُؤخذ في لحنِ (الانصرافات) ، ويُوزَن على الإيقاعِ المُقابل لها فيه .

٨ - (الانصِرافات) :

وهي نغمٌ تؤدّى من الآلاتِ في إسراعٍ مَقبول يُشير إلى انتهاءِ النّوبة ، في عدةٍ منها ، ويتخلّل ذلك :

(أ) « الكُرسِيّ » ، وهو كالدُّولاب ، أو اللاّزمة الطويلة .

(ب) « الجَواب » ، وهو إعادةُ ما غنّاه المُغنّى ، مَسْموعًا من الآلات ، ويشبه ما يُسمّى فى تونس « ردّات الجَواب » .

(جـ) « الطّابع » ، وهو كالخانة ، ونَغمُها من طابعِ المُوشّح الأول ومن الانصرافاتِ التى تُؤخذ عادةً على الإيقاع الذى يُسمّونه بهذه التسمية ، وزمانُه (٨/٥) .

٩ - (المَخْلص) :

وهو موشّحٌ سريعُ الإيقاع يؤخَذ فى ضربٍ مخفّفٍ زمان دوره (٨/٣) ، يُشبه الإيقاع المُسمّى فى مصر « الدّارج ٨/٣ » ، وقد يُسمّونه : (المَخْلص) أيضًا .

وقد كانت للجزائر خمسَ عشرة نَوْبة ، من التّراث الأندلُسِيّ ، بقِى منها اثنتا عشر ، وهى :

١ - نَوْبة (الذّيل) .

٢ - نوبةُ (راستِ الذّيل) .

٣ - نوبةُ (المايَةْ) .

٤ - نوبة (الرّمَل) .

٥ - نوبة (رمَل المايَةْ) .

٦ - نوبة (الرّصد) .

٧ - نوبة (الحُسَين) .

٨ - نوبة (الغريبة) .

٩ - نوبة (المَزْموم) .

١٠ - نوبة (السّيكاه) .

١١ - نوبة الزّيدان .

١٢ - نوبة (المُجنَّبة) .

* * *

• نوبة مُراكشيّة Nawbah - Moorish.

نَوْبة غنائيّة يقال : إنّها الأقربُ إلى هيئةِ النّوبة الأندلُسيّة ، إذا صرفنا النّظر عن التسميات المُحدثة فى أقسامها ، وهى تتألّف من خمسة أقسام ، كلّ قسم منها يسمّى باسم الإيقاع الذى يُنظم عليه .

فالقسمُ الأول ، يُسمّى : (البسيط) ، ويُنْظَم على إيقاع (البسيط ٨/١٢) ، وهو إيقاعٌ مُخفّفٌ عن الدّور المُسمّى فى مصر (المدوّر العربى ٤/٦) .

والقِسم الثانى ، يُسمّى : (القائم ونصف) ، ويُنظَم على إيقاعٍ يُشبه (الخفيف ٨/٨) أو (١٦/١٦) .

والقسمُ الثالث يسمَّى : (البطايحىّ) ، ويُنظَم على إيقاع (٨/٨) قريبٍ من هيئةِ « المَصمودى الخفيف » ، وقد يُسرعَ به بوزن (١٦/١٦) .

والقسمُ الرّابع ، يُسمَّى : (القُدّام) ، وينظم على إيقاع زمانٍ دورَهُ (١٦/١٢) ، وهو ضربٌ مخفّفٌ فى الإيقاع المُسمّى (سماعى دارج ٨/٦) .

والقسم الخامس ، يُسمّى : (الدّرَج) ، ويُنظَم على إيقاعٍ سريعٍ يسمُّونه أيضًا « الدّرَج » ، وهو شبيهٌ بالدارج فى مصرَ ، زمانُ دوره (٨/٣) أو (١٦/٦) .

وكلُّ قسمٍ من هذه الأقسام الخمسة ، يُبدأُ فيه بمقدّمةٍ من نغم الآلات ، تسمّى « المَشالِية » ، يليها ما يشبه « التّوشِية » ، وقد يُبدأ بإنشاد شعرٍ يتخلّله تقاسيمُ من الآلاتِ مرسلةٌ على غيرِ إيقاع ، ثم يلى ذلك سلسلةٌ من المُوشّحات مرتّبةٌ على انتِظامٍ مَحدودٍ أساسُه حركَةُ السّير فى الأداء .

فالأولىٰ منها تسمّى « التّصديرة » ، ثم سِلسلةٌ من الموشّحات على إيقاعات ثقيلةٍ بوجهٍ ما ، ثم مُوشحةٌ على قدرٍ من الإسراع تسمّى : « القَنْطرةَ الأولىٰ » ، يليها موشحاتٌ أكثر سُرعةٍ لا تزيد عن أربعةٍ ، يُسمُّونها « القنطرةَ الثانية » ، ثم سِلسلةٌ

من الصّنائعِ يُطلَق عليها اسمُ : « الانصِراف » ، ثم يُختَم بموشحةٍ سريعةِ الإيقاع تسمَّى : « القَفْل » .

والنوباتُ عند أهلِ المغرِب إحدى عشرة ، بأسمائها :

١ – نوبةُ (المايَهْ) .

٢ – نوبة (راسْت الذَّيل) .

٣ – نوبة (عراقِ العَجم) .

٤ – نوبة (الحجازِ المشرقىّ) .

٥ – نوبةُ (رمَلِ المَايهْ) .

٦ – نوبة (الحِجاز الكبير) .

٧ – نوبة (مُجنّب الذَّيل) .

٨ – نوبة (العُشّاق) .

٩ – نوبة (الرّصد) .

١٠ – نوبة (الاستِهلال) .

١١ – نوبةُ (غريبة الحُسَين) .

* * *

• نَوْروز Newrouze; Genus.

لفظٌ فارِسىّ يعنِى أوّل السّنة ، ويختصّ بأوّل أيّام الرّبيع ، وهو اصطلاحٌ كان المتوسِّطون يطلِقُونه على الجنسِ المَعرُوف الآن باسم : (بياتى) [1] عامّة ، وقد يُلحَق أيضًا بأسماءٍ أُخر ، والأشهرُ أنه يعنِى (بياتِى النّوا) ، أى إجراءَ جنسِ (البِياتى) على طبقة « النّوا » فى طريقةِ مقام : (بياتى النّوا) .

* * *

---

(١) انظر : (بياتى) – وانظر : (بياتى نوا) .

## • نوروز آرا		Newrouze Ara; Mode.

اسمٌ بالفارسيّة يعني عيد رأس السّنة ، وهو قديم مهجورٌ الاستعمال ، كان يُطلق على المقام المُسمّى (بياتِي النّوا) ، كما يعرفة المحدثون الآن .

* * *

## • نوروز بياتى		Newrouse Begyatiy Mode.

اسم آخَر قديم مُرادِف لِما يُسمّى الآن مقام (بياتى النوا) ، من فصيلة (البياتى) على « الدوكاه » .

* * *

## • نوروز صَبا		Newrouze Sabaa

وقد يُقال : « نوروز عَرب » ، وكلاهما اسمٌ آخَر لطريقة مقام (كوجك تركى) .

* * *

• نوروز عجَم = عرضبار عجم .

* * *

## • النوع الصّوتى		Sonant - Kind

النّوعُ الصوتى هو الخاصِّية التى تتميّز بها الأصواتُ والنّغمُ مع نظائرَ لها بالكيفيّة ، وذلك لأسبابٍ طبيعيّة ، إمّا فى مَزامير الحنجرة للإنسان ، أو لأسبابٍ صِناعيّة فى الآلاتِ التى تُعطِي النّغَم ، وإن كانت من جنسٍ واحدٍ وفى طبقةٍ واحدة .

فلكلّ إنسانٍ مميّزاتٌ طبيعيّةٌ فى صوتهِ عن الآخر ، ورغم اتّحادهما فى الطّبقة ، من جِهة الحدّة أو الثّقل ، وكذلك فى الآلاتِ الصّناعيّة ، دون النّظر إلى تسوياتها

على طبقة بعَيْنها ، وليس هُنالك علاقةٌ بين الطّبقة والنّوع الصوتى ، فقد تتساوَى نغمتان فى طبقةٍ واحدة ، بينما إحداهما تخالفُ الأخرىَ من جهة النّوع والطّبع والهيئة فى المَسموُع ، من حيث الحُسْن أو القُبْح .

وفى كِتاب (كمال أدب الغناء) (١) ، للحسَن بن أحمد الكاتب فصلٌ فى « صِفات الحُلوق » ، من حيث هيئاتها المُختلفة ، يُمكن الرّجوع إليه .

وكذلك فى كتاب (حاوِى الفُنون وسَلْوة المَحزون) (٢) ، لابن الطحّان ، فصلٌ فى أسماءِ الحُلوق وصِفاتها .

* * *

● **نؤم الضحى (نؤوم الضحى)** = حبيب المُغنّى المُخنّث (٣) ، تلميذ طُوَيس .

* * *

● **(نيم)** **Niem; Short**

« نيم » : لفظٌ فارسىّ بمعنى نصف ، أو متوسّط ، وهو فى الموسيقَى اصطلاحٌ يلحق النّغم الأساسيّة إذا مالَتْ نحو الثِّقل تِجاه التى قبلها ، فى الترتيب صعوداً من الأثقل إلى الأحَدّ ، بمقدار بُعد إرخاء ، وفى التدوينات تميّز تلك بعلامة تخصّها (٤) .

* * *

---

(١) « كمال أدب الغناء » – طبع الهيئة سنة ١٩٧٥م .

(٢) « مخطوط » بدار الكتب والوثائق المصرية (القرن الخامس للهجرة) .

(٣) انظر : « حبيب المغنّى » .

(٤) انظر : « علامات التحويل » .

• نيم أويون هواسِى Niem Oyuon Hausse; Rhythm.

اسمٌ اصطلاحِىّ لدور فى الإيقاعات التركية الخفيفة المركبة ، زمانه (٨/١١) ، يُؤخذ بتوالى النقرات [1] :

دم تك دم . تك تك كا دم . تك

أُصول (نيم أويون هواسى)
(٨ / ١١)
١٦٨ / ١٨٠

وهو تخفيف نقرات الدور المُسمّى (أويون هواسى ٤/١١) ، ويتألف من دورين أحدهما الأول إيقاع « الواحدة السايرة ٨/٤ » ، والآخر إيقاع : « دور هندى ٨/٧ » .

* * *

• نيم ثقيل تُركى Niem Grave - Turkish; Rhythm.

اسمُ ضربٍ فى الإيقاعات الثقيلة التامّة المُركّبة ، زمان دوره (٤/٤٨) ، يؤخذ بتوالى النقرات [2] :

---

(١) انظر : كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة) سنة ١٩٣٢م – ص/٥ م .

(٢) انظر : كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) .

دم تك كا دم تك كا تك كا

(٨ /٤) (١٢/٤)

دم تك كا دم تك تك كا دم نا هك

(٨ /٤) (٦/٤)

تك كا تك كا

(١٤/٤)

أصول (نيم ثقيل تركى ٤٨ / ٤)

= { ٦٠ / ٧٢ }

وهو من الإيقاعات المركبة المستعملة فى تركيا وحلب ، يتألّف من خمسة أدوار ، وهو أيضًا فى ذاته على هذا الوجه ضرب فى إيقاع ثقيل الهَزج المفصّل .

والقدماءُ فى القرن التاسع [١] للهجرة كانوا يستعملونه بتخفيف أزمنته إلى النصف فى ذلك المُعدّل ويسمُّونه (جرّ ثقيل ٢٤/٤) .

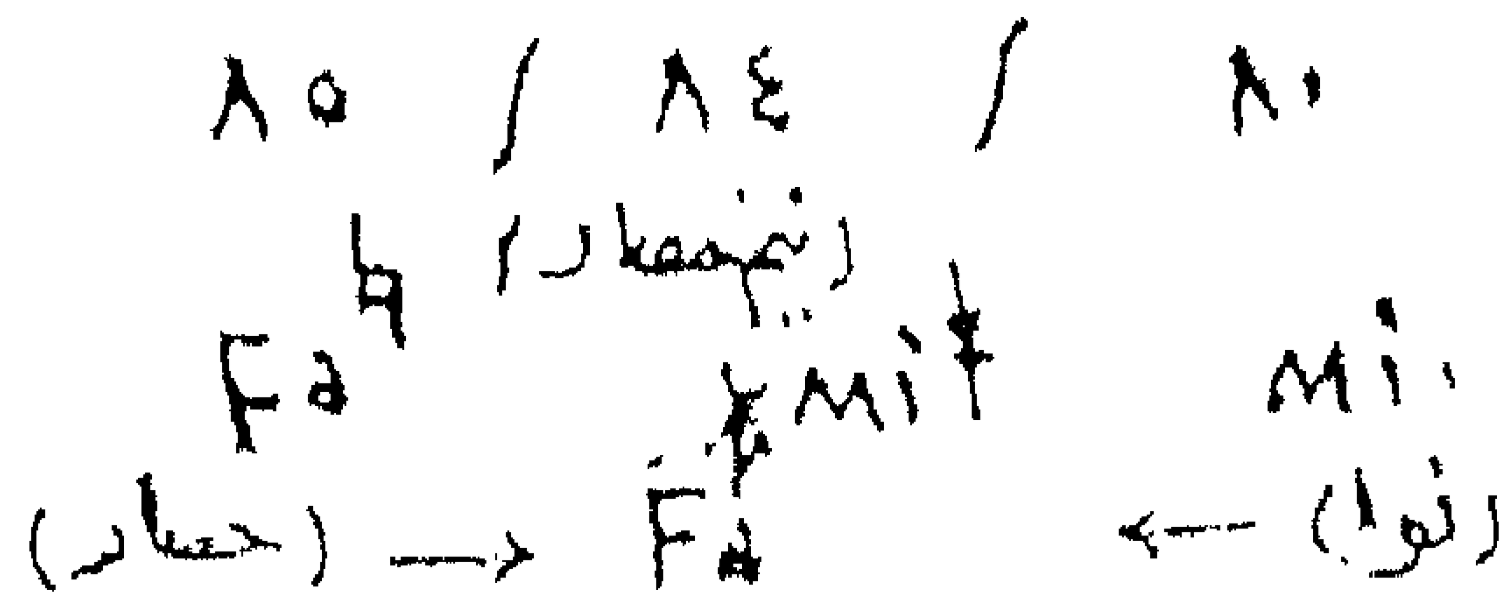
* * *

---

(١) انظر : كتاب (الفتحية) لمحمد بن الحميد اللاذقى - (مخطوط) .

Niem Hisar; Note - Simple. **• نيم حصار**

اسم نغمة فرعيّة تقع فيما بين نغمتى « النوا والحصار » ، وهى أقرب إلى نغمة « حصار » ، على نسبة بعد إرخاءٍ منها إلى جهة الثِّقَل ، وتدوّن فى الألحان تارةً وكأنها نغمة « النوا » بالزيادة إلى جهة الحِدّة ، ومعدّل تردّد وترها ، كما فى المُتوالية بنسبة الحدود :



والأصل فيها أنها تخرج من مضاعفات العدد (٢١) بالقوّة ، فى توالٍ هندسِيّ بنسبة المثل والضعف .

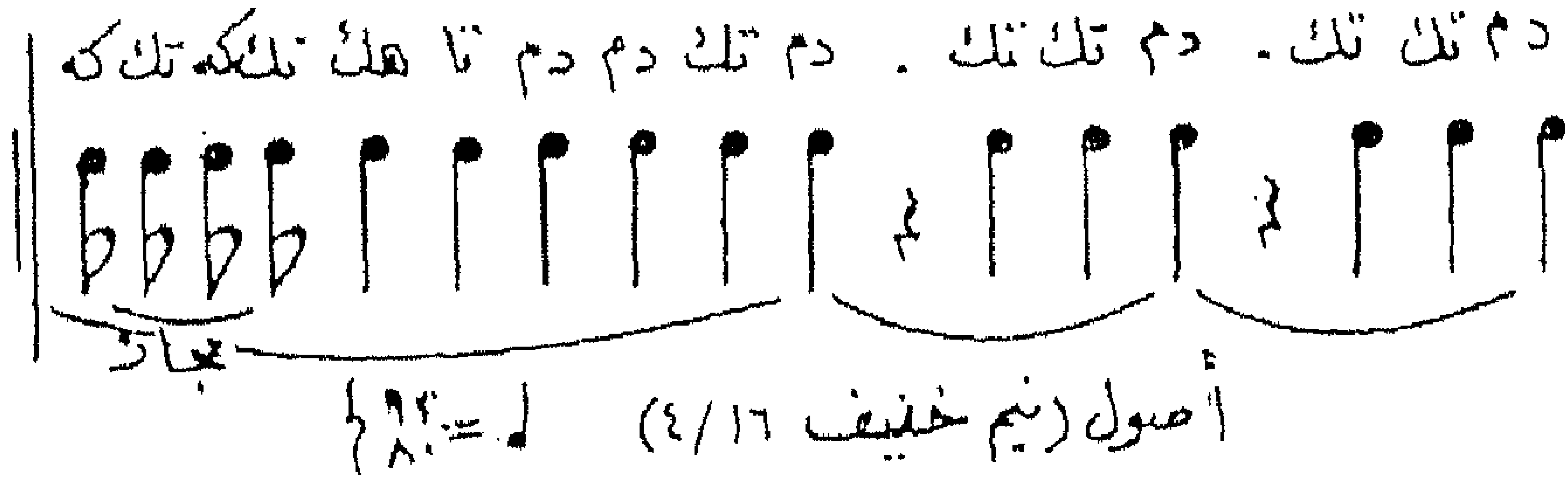
وتستعمل على الأكثر ، فى جنس (النهاوند) على « الچهاركاه » مع فتح « النوا » ، وفى جنس (الحصار) ، بدلاً عن « النّوا » (١) .

* * *

(١) انظر : (حصار) – جنس .

Niem Khafif; Rhythm. **• نيم خفيف**

اسم دورٍ فى الإيقاعات الثقيلة المركبة زمانه (٤/١٦) ، يُؤخذ بتوالى النقرات [١] :



وهو من المركّبات يتألّف من ثلاثة أدوار ، الأوّل والثانى منها ضربٌ فى إيقاع (صوفيان ٤/٤) ، والثالث ضربٌ فى الإيقاع المُسمّى اصطِلاحًا (محجّر تركى ٤/٨) ، ويجوز الدّخول فى التلحين عليه ابتداءً من أوّل هذه الأدوار الثلاثة .

* * *

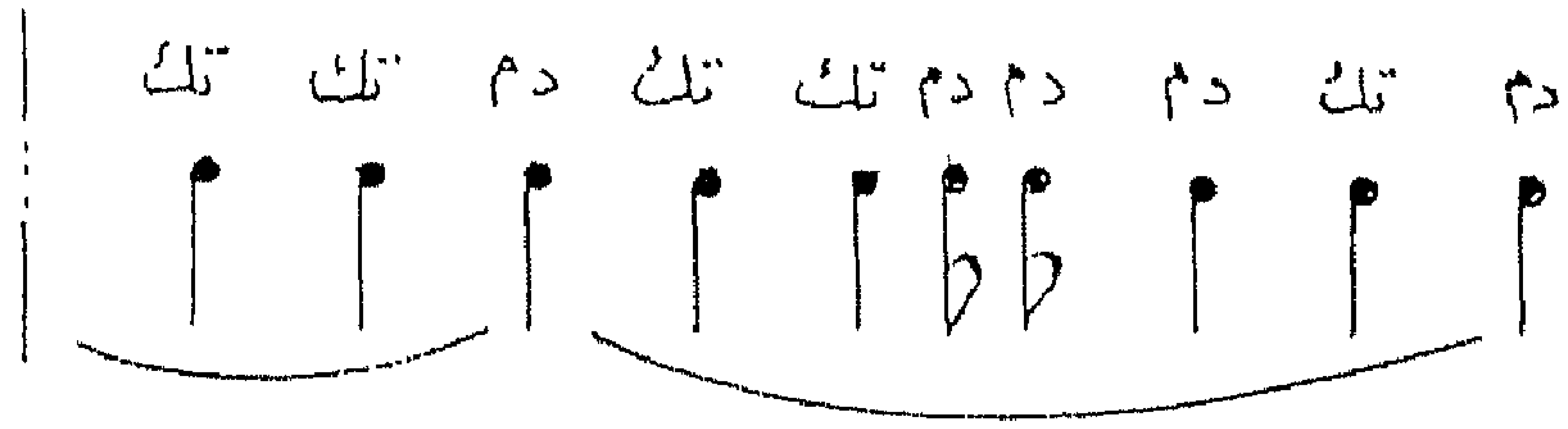
Niem Dawr; Rhythm. **• نيم دور**

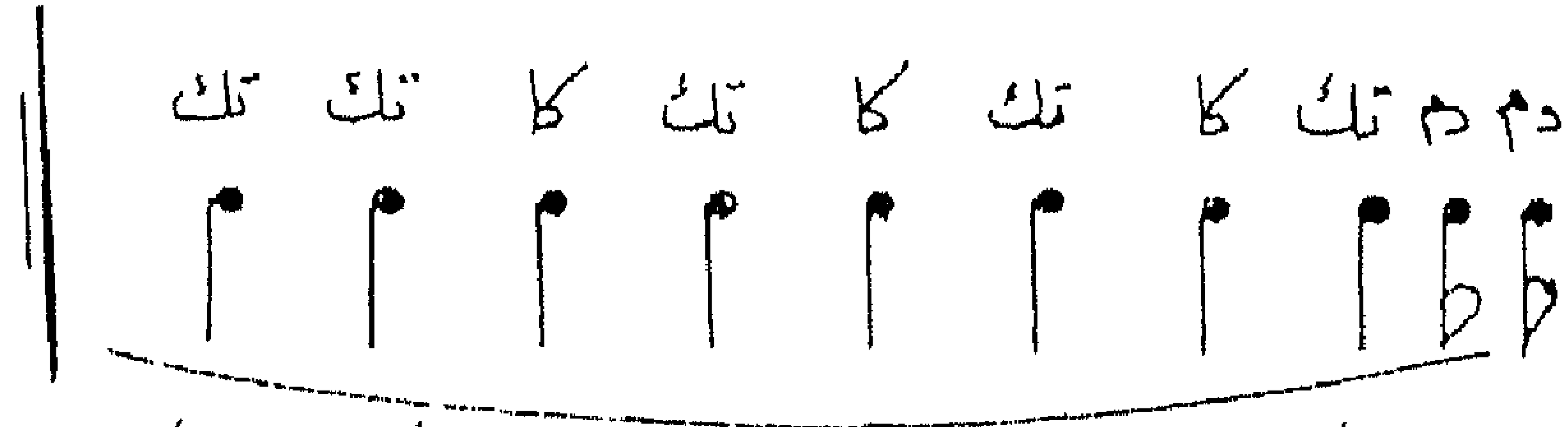
اسم ضرب فى الإيقاعات الثقيلة المركبة ، زمان دوره (٤/١٨) يوقعونه بتوالى النّقرات [٢] :

---

(١) انظر : (كتاب مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢م) .

(٢) كتاب (مُؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) .

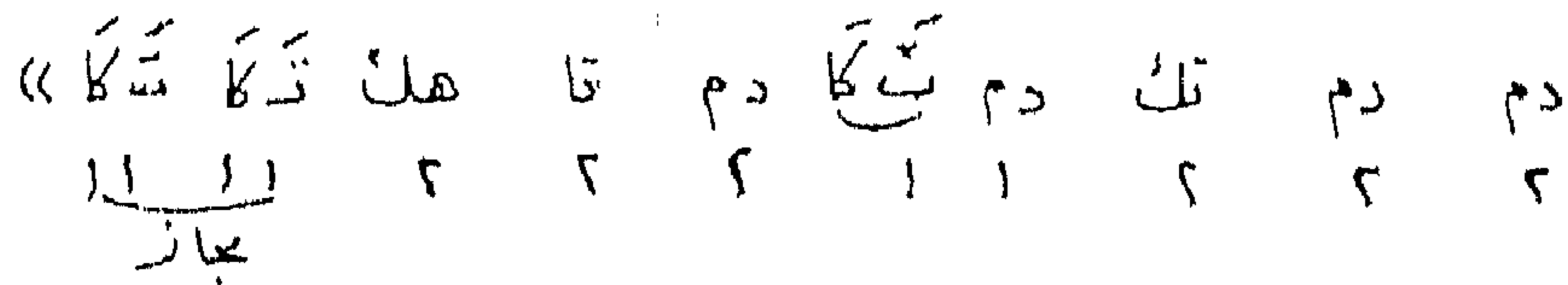




وهذا الإيقاع يتألف من دورين كلٌّ منهما (٩/٤) ، ويستعمل على الأكثر في حلَب ، وهو الجزءُ الأوّل من إيقاع (الدور الكبير الحلبيّ ٢٨/٤) ، وعليه مُوشّح ابتداؤه : « إن طِيبَ العُمرِ والأفراح » .

وفى كتاب (موسيقى اصطلاحاتى) الأستاذ كاظم – قوله [1] :

« ينم دور أصول من البحر الخفيف الأول ذات الضربة ، ويستعمل فى البستات ، وضرباتها على الوجه التالى :



* * *

(١) انظر (موسيقى أصطلاحى) أ . كاظم .

• نيم زيركُلاه

Niem Ziercholah; Note - Simple

اسم نغمة فرعيّة ، تسمّى أيضًا (سُوزدل) [1] باسم الجنس الذى تستعمل فيه على الأكثر ، وهى فوق نغمة « الرّاست La » بمقدار بعد إرخاء ، ولذلك تدوّن باسم هذه النغمة الأساسيّة ، مع تمييزها بعلامة الزّيادة بمقدار ذلك البُعد .

ومعدّل تردّد وتَرها يخرج من مُضاعفات العدد (٢٨,٠٠) ، وأثقلها تمديدًا بمعدل ١١٢,٠٠ ذبذبة فى الثانية ، على نسبة (٧/٦) من النغمة الأساسيّة (صول Sol) ، ومثاله :

(٢٨/٢٧/٢٤) = ١١٢ / ١٠٨ / ٩٦

(نيم زيركلاه) La Sol

(La♯) (راست) شجم ع.

* * *

• نيشابور

Netiobour; Mode.

الأصلُ فى التسمية (نه شابور) أى : مدينة المُلك ، وهى لفظٌ فارسىّ أطلَقه الأتراك فِى أوائل القرن التاسع عشر على هيئةٍ من جنس (البياتى) ، بالتحويل

---

(١) انظر : (سوزدل) – جنس .

على بُردة « البُوسلِك » ، فتبدُو في المَسمُوع كأنّها لحن (الحُسَينى) على طبقة « البُوسلِك » [1] .

ولمّا كانت هذه الطّبقة ليست في عِداد النّغم الأساسيّة المُعدّة لأن ترتكِز عليها الألحان لقُربها من نغمةِ « سيكاه » ، فقد انعدَم استِعمالُ هذه الهيئة عند المَشارقة أصلاً .

* * *

• نيشابورك — Netiobourk; Mode.

نيشابورك ، تصغير « نيشابور » ، وتُطلق اصطلاحًا على هيئةٍ لحنية من فصيلة (الراست) على طبقة « الدوكاه » ، تتميّز بإنشاءِ تجنيس (البوسلك) على « النوا » في طريقة مقام (نوا) ، ثم يُختَم العملُ بإجراءِ جنس (الراست) على « الدوكاه » [2] .

---

(١) وفى « مجموعة المقامات » لهاشم بك – بالتركية ، قوله :

« نيشابور – يبصم ابتداءً نَوا وحُسَينى ومحيّر وكردانِ وعجم وحُسَينى ، ونوا ، وحجاز وبُوسلك ، وينزِل إلى « الدُّوكاه » ، ومن الدُّوكاه يظهر بُردات البُوسلك والحجاز والنّوا والحُسينى والعَجم ، ثم منَ « النّوا » يستقرّ على البُوسلك » .

– وعلى هذا الوصف فهو يستقرّ بجنس (البياتى) على « البُوسلك » .

وقد نُقِل هذا بعَيْنه فى كتاب (الرّسالة الشهابيّة) لميخائيل مَشاقة اللّبنانى ، المتوفّى سنة ١٨٨٨م .

وفى كتاب (مُؤتمر الموسيقى سنة ١٩٣٢م) نُقل هذا بعينه وجُعل باسم : (بياتى) من فصيلةِ (النّشابور) ! وليس لهذا القول من معنًى بالحقيقة تمامًا .

(٢) وفى (مجموعة المقامات) لهاشم بك ، بالتركية :

« نيشابورك مقام – تظهر ابتداءً حجاز ونوا وحسينى ومحيّر ، أى أن تصعد نيشابور ، والفرق بين هذا ومقام نيشابور أنه يستقر على « الدوكاه » ، فأمّا نيشابور فيرتكز على البوسلك » .

وفى كتاب (حياة الإنسان) لذاكر بك :

« مقام نيشابورك هو طريقة مقام (النوا) مع استعمال « البوسلك » بدلاً من بردة السيكاه » .

فأصل الجمع : (راست) على « الدوكاه » بغمّازه من تجنيس (البوسلك) على « النوا » .

وفرعه : (راست) على « النوا » ، في طريقة مقام (النوا) .

ومثاله بتوالي النغمات :

نوا حسيني أوج كردان محيّر بزرك

عجم حجاز

١٩٨ ٢١٦ ٢٤٠ ٢٦٤

دوكاه بوسلك حجاز نوا حسيني عجم

تردد = ١٢٠ ١٣٦ ١٤٨ ١٦٠ ١٨٠ ١٩٢

طريقة في مقام (نيشابورك)

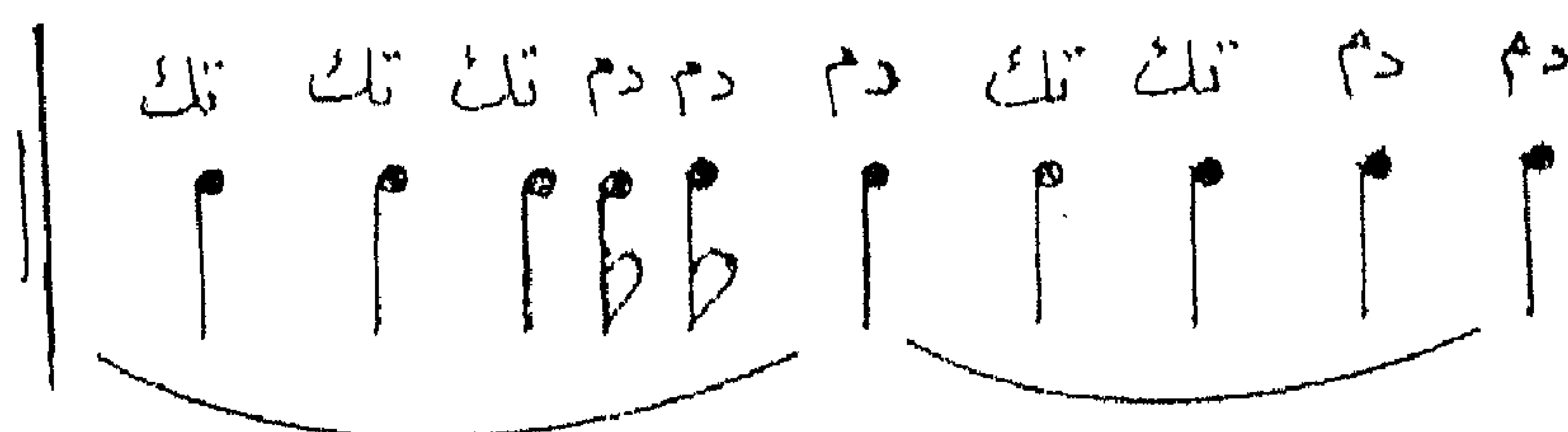
من فصيلة (الراست)

والدخول فيه ابتداءً من « النوا » بإظهار (الراست) بحسّاسه من تجنيس (البوسلك) على « النوا » ، ثم بالاستدارة إلى « العجم والحسيني » كذلك ، ويُختم بجنس (الراست) على « الدوكاه » .

* * *

Niem Rawan; Rhythm. ● نيم رَوان

اسمُ دور فى الإيقاعات المركّبةِ ، زمانُه (٤/٩) يوقعـونه بتوالى النقرات (١) :



أُصول (نيم رَوان ٩/٤) ♩ = ٦٦ - ٧٢

ويتألّف من اجتماع دورين أحدهما الأوّل (٤/٤) ، والآخَر الذى يليه (٤/٥) ، وهو قليل الاستعمال فى مصرَ ، وعليه مُوشّح من مقام (أصفهان) (٢) ، ابتداؤه :

* يا غَزالِى كيـف عنّـى أبعَـدُوك *

وإيقاع (نيم روان ٤/٩) ، هو بعينـه الجُزء الثانى فى الإيقاع المركّب الثقيـل المسمّى اصطِلاحًا : (نقش الواحد والعشرين) - (٤/٢١) .

* * *

---

(١) كتاب (مؤتمر الموسيقَى العربية) سنة ١٩٣٢م .

(٢) بالأصل : (أصفهان الحجاز) ، ولا يُوجد مثل هذه التسمية فى المقامات ، والأرجح أنه (أصفهان) على « الدوكاه » ، وهذا تستعمل فيه نغمتا « الحجاز ، والجهاركاه » على التعاقب ، وهو من فصيلة (البياتى) ، فأمّا إذا اقتصر فيه على إجراء (السيكاه) على « الدوكاه » فهو المعروف باسم (أصفهان) ، وهو قليل الاستعمال لقربه من مقام (الحجاز) ، وهذا أشهر استعمالاً من ذاك .

Niem âjam; Note. • نيم عجم

اسم اصطلاحىّ لنغمةٍ فرعيّة تقع فيما بين نغمتَى « الحُسَينى والعجم » ، أقربُ إلى نغمة « عجم » بمقدار بُعد إرخاءٍ ، بنسبة المتوالية بالحدود :

حسينى   نيم عجم   عجم
Fa#   SOL♭   SOL
تردّد = ١٨٠   ١٨٨   ١٩٦ = (٤٥ / ٤٧ / ٤٨)

وهذه إنما تقوم مقام نغمة « العَجم Sol » ، عند إجراء الجنس المُفرَد المُنتظم المُسمّى اصطلاحًا (زاولى [(١)]) ، على أساس بردة « الچهاركاه » ، ولا يجوز أن تُجعل نغمة « نيم عجم » وكأنها مُحوّلة بالزّيادة عن نغمة « الحُسَينى » ، حيث إن الدّخول إليها فى استظهار ذلك الجنس إنما يكون من نغمة « الحُسينى » .

ولنغمةِ « نيم عجم » نظيرٌ فى المنطقة الثقيلة ، غير أنّ هذه قليلةُ الاستِعمال فى الألحان ، حيث يمكن استِخراجها عند إرادة إجراءِ جنس (الحصار) على « قرار الچهاركاه » .

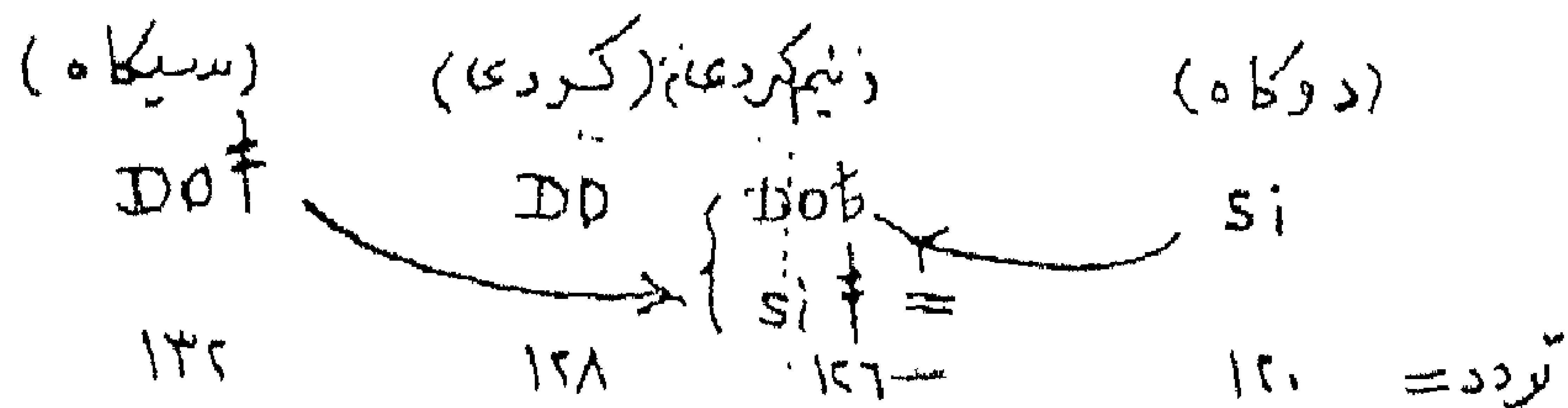
* * *

---

(١) انظُر : زاولِى ، (زاويل) – وانظر : « الجنس المُفرد المنتظم المتتالى » – وتلك النّغمة بعينها تخرج أيضًا عند الإرادة ، فى تحويل جنس (الحصار) على طبقة « الچهاركاه » .

• نيم كُردى — Niem Kurdi; Note

« نيم كردى » ، اصطلاح يُطلَق على نغمة فرعيّة تقع فيما بين « الدوكاه والكردى » ، غير أنها أقرب إلى نغمة « الكردى » بمقدار بُعد إرخاء ، بنسبة المُتوالية بالحدود :



والدّخول إليها عادةً من نغمة « سيكاه » ، ثم العَوْد منها على استدارة إلى « السيكاه » ، بحيث لا يجوز أن تكون بمثابة ارتكاز فى جنسٍ ما ، والأمرُ كذلك إذا استُعملت معها نغمة « الدُّوكاه Si » ، فالاستقرار على « الدوكاه » ضرورة لكونها الأساسيّة فى مراكز الألحان ، ولها نظير على هذا الوجه فى المنطِقة الحادّة ، صِياحًا لتلك .

وتلك النغمة تقوم فى الأجناس الليّنة مقام نغمة « الكرد Do » فى الأجناس القوية ، وأكثَرُ استعمالاتها فى الجنس المسمّى اصطِلاحًا : (مايه) ، وأيضًا فى الجنس المُسمّى (حجازكار) بتحويله على أساس بردة « العراق » .

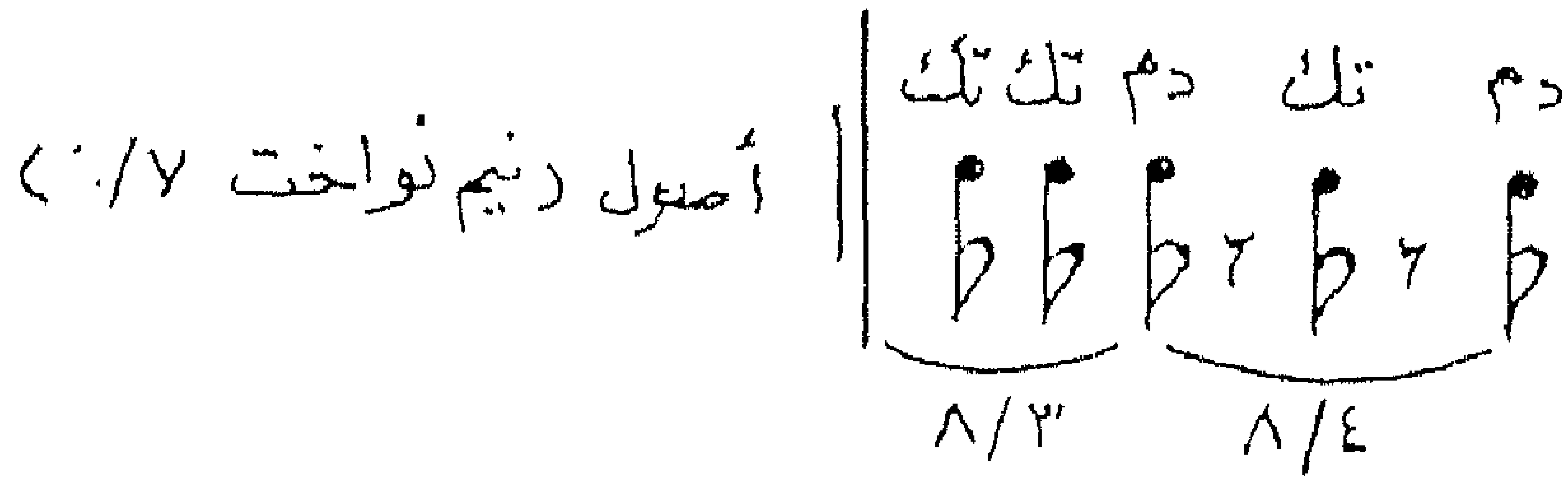
* * *

• نيم نواخت — Niem Newakht; Rhythm.

اسمُ ضربٍ آخَر فى دور الإيقاع المُسمّى (دور هندى ٨/٧) ، بالدخول فيه من جزئه الثانى ، بتوالى النّقرات [1] :

---

(١) انظر : (دور هندى ٨/٧) .

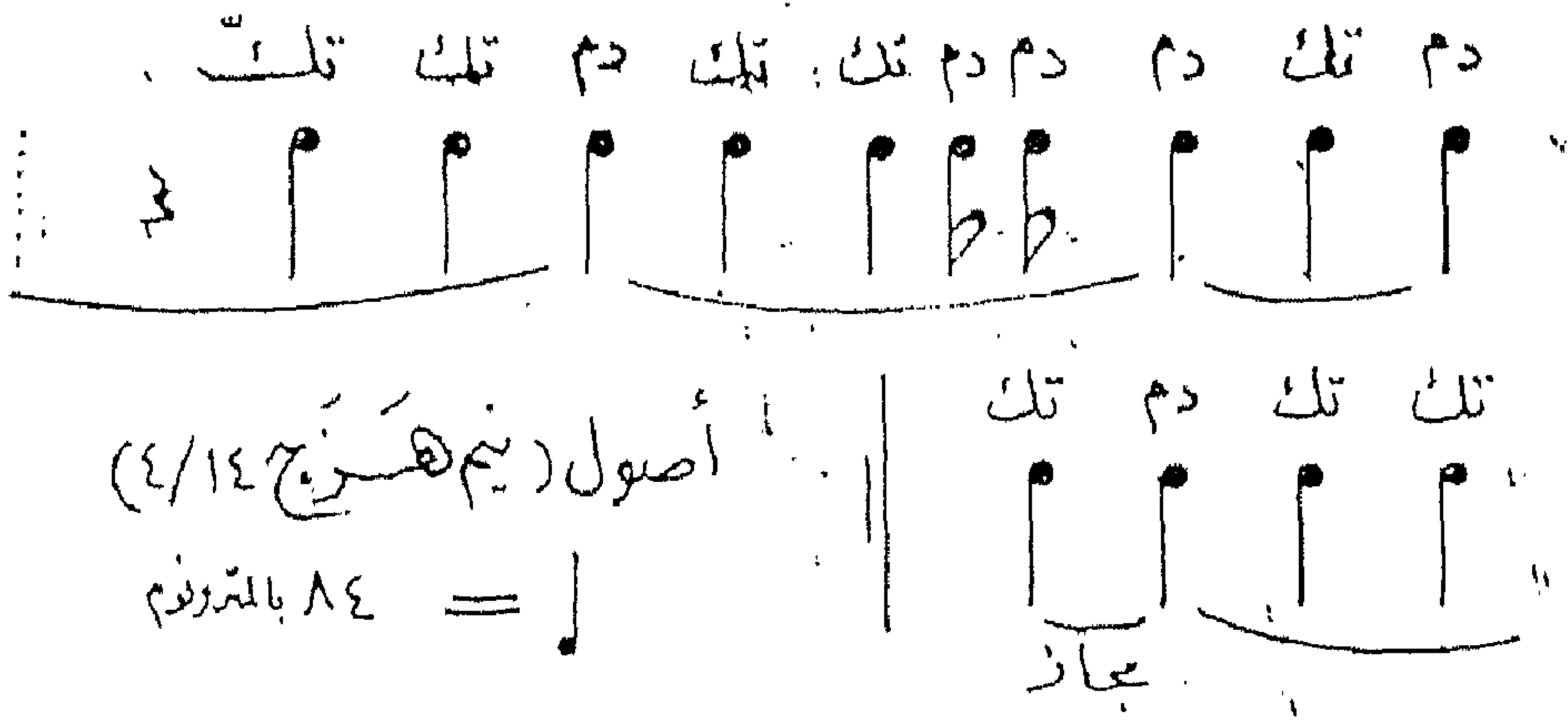


وهذا الإيقاع لا يختلف عن ذاك إلاّ بالدّخول فيه بنقرتين ساكنتين ابتداءً ، وكلاهما دور واحد .

* * *

• نيم هَـزَج Niem Hazaje; Rhythm.

اسمُ ضرب فى الإيقاعات التركيّة الثقيلة ، زمان دوره (١٤/٤) يؤخذ بتوالى النقرات (١) :



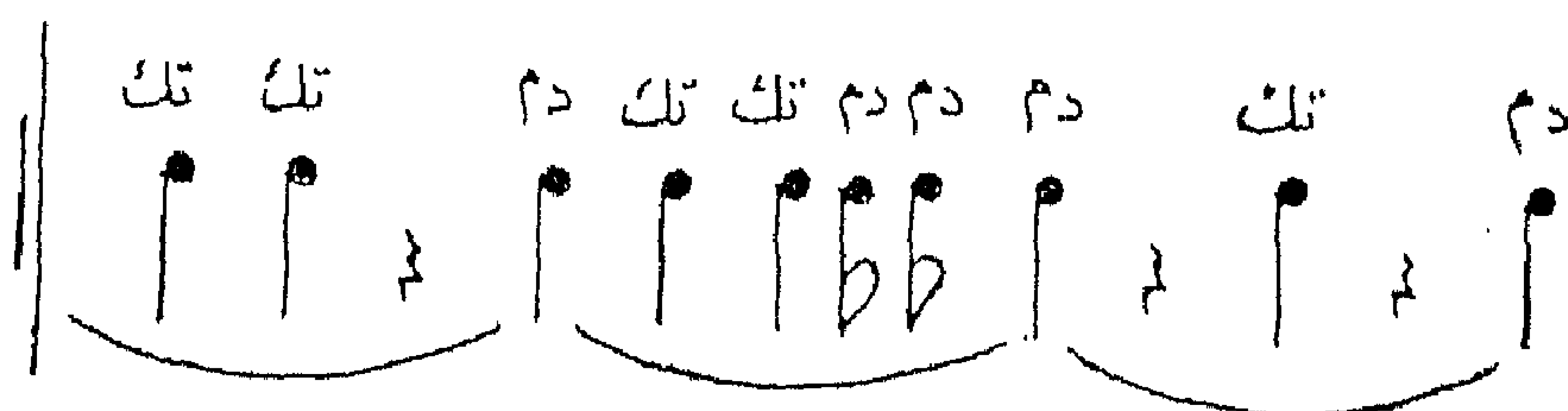
(١) كتاب (مؤتمر الموسيقى العربية) سنة ١٩٣٢م – ص ٢٨/م .

والأشبَهُ أنه دور محدود من ثقيل الهزَج المُغيَّر ، يتكرّر مرتين أو أكثر حتى ينتهى اللّحن ، فلذلك صار قريباً من إيقاع الهزَج المُوصّل بزمان (٤/٢) .

* * *

• نيم وَرْش — Niem Warsh Rhythm.

اسم دورٍ فى الإيقاعات المركّبة الثقيلة زمانه (٤/١٢) يؤخذ بتوالى النقرات :



أصول (نيم وَرش ٤/١٢) = (٩٠ بالمترونوم)

وهذا الإيقاع[١] هو الجزءُ الأوّل من أصول (نقش الواحد والعشرين – ٤/٢١) .

* * *

---

(١) وفى « كتاب المؤتمر سنة ١٩٣٢م » أنه رواية ثانية فى إيقاع أصول (روان عربى ٤/١٢) وأن عليه من الموشحات ، موشحة : « تنعش الأرواح منا » – والصحيح أن أحدهما غير الآخر ، وأن هذا الموشح ضرب إيقاعه (نيم ورش) .

حرف الهـــاء

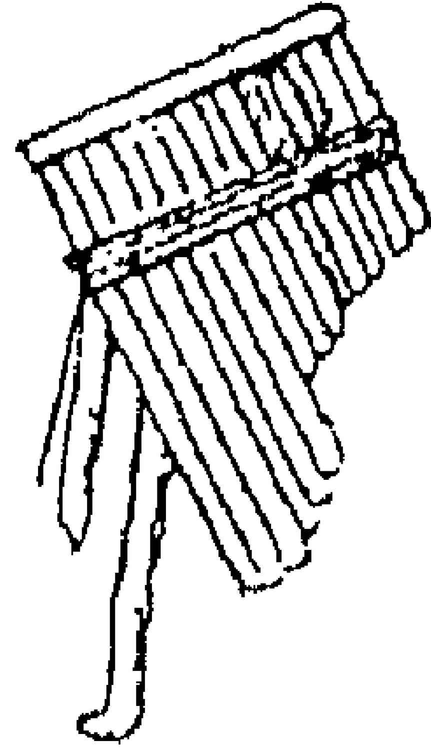
(هـ)

● (**هارب – Harp**) = الصّنج [١] ذو الأوتار المعدنية .

* * *

● (**هارمونيكا – Harmonica**)

اسم آلة مزماريّة شعبيّة من جنس المزامير المتشابكة المختلفة الأطول ينفخ فيها بمرور الفم على مَباسِمها ، والأصلُ فيها آلةٌ قديمة عربيّة كان الرعاة قديمًا يستعملونها ، ويسمّونها : « الشّعبيّة » ، أى ذاتِ الشُّعب [٢] :



(٤) Fig. 69.

(4) [illegible]

شعيبيّة مزدوجة

* * *

---

(١) انظر : (صنج) .

(٢) انظر : « شعيبيّة » .

• هارون بن علىّ بن هـارون المنجّـم Haroun ibn âle ibn Haroun el Monajjim; Poet, & Erudite.

(القرن الرابع هـ) D. 4th. Cen. Hij.

أبو عبد اللّه هارون بن علىّ بن هارون بن علىّ بن يحيَى المنجم ، الكاتب الأديب الشاعِر ، كان عالـمًا بالغناء والسماع ، وله فيه صنعة وتقدُّم (١) ، وهو من أصحاب السند فى أخبار المغنّين ، ممن اعتمد عليهم أبو الفرج الأصفهانىّ فى تصنيف كتابه (الأغانى) .

* * *

• هاشِم بن سليمان الـمُغنّى Hashim ibn Soleyman; Singer.

(القرن الثانى هـ) D. 2nd. Cen. Hij.

هاشم بن سليمـان ، مـولىً بنى أُمـيّـة ، ويُـكْـنَىٰ : أبا العَبّـاس ، من قُـدامَى الـمُغنّين الذين ظَهرُوا فى أوائِل الدّولة العبّاسيّـة ، حسَن الصّنعةِ ، غزيرُها ، وكان مُوسَى الهادِى يميلُ إليه ويلقِّبه : أبا الغَرِيض (٢) .

قال أبو الفَرج الأصفهانىّ :

أخبرنى الحُسَينُ بن يحيَى ، عن حمّاد ، قال : بلغنِى أنّ هاشمَ بن سليمانَ دخل يومًا على مُوسَى الهادِى فغنّاهُ لحنَهُ من خفيف الثقيل الأوّل بالبنصَر ، فى شعر طُرَيحٍ الثقفِىّ :

(١) انظر : (الفهرست) لابن النديم ، المتوفّى سنة ٣٨٥ هـ .

(٢) « الأغانى » ج ١٥/٢٥٤ – طبع دار الكتب المصريّة .

لـو يُـرسِـلُ الأزْلُ (١) الـظِّـبـاءَ * تُـرودُ ليس لـهـنَّ قـائـدْ
لتَـيـمَّـمْـتكَ تَـدُلُّـهَـا * رَيّـاكَ لـلـسُّـبُـلِ الـمَـوارِدْ
وإذا الـرِّيـاحُ تـنـكّـرتْ * نُكْـبًـا هَـواجِـرُهَـا صَـوارِدْ (٢)
*
فـالـنـاسُ سـائِـلـةٌ إلَـيْـكَ فَـمَـصَـادِرٌ يُـغـنـىٰ وَوارِدْ

فطرِب مُوسَىٰ ، وكان بين يَديْه كانون (٣) كبيرٌ ضَخْم ، فقال له : سَلْنِى ما شئتَ ، قال : تَملأ لِي هذا الكانونَ دراهمَ ، فأمرَ له بذلك ، فوسِعَ ستَّ بِدُورٍ ، فدَفعها إليه .

قال أبو الفرج :

وقد أخبرنى بمثل هذا الخبَر الحسَنُ بنُ علىّ ، قال : حدّثنا ابنُ مهْرَويْه قال : حدثنا عبدُ اللّه بن أبى سَعد ، عن أبى تَوْبَةَ ، عن محمّد بن جَبْر ، عن هاشمِ ابن سليمان قال :

أصبَح مُوسَىٰ أميرُ المؤمنين يومًا ، وعنده جماعةٌ منّا ، فقال : يا هاشِم ، غنِّنى :

* أبـهَـارُ قـد هيّجت لى أوجاعًا *

فإن أصَبْتَ مُرادِى فيه فلَك حاجةٌ مَقْضِيّة ، فغنَّيتُه ، من الثقيلِ الثانى بالبنصر :

أبَـهـارُ قـد هيَّـجت لِى أوجـاعَـا * وتـركـتـنـى عـبـداً لكم مِطْـواعَـا
بحـديثِـك الحسَنِ الذى لو كُـلِّمـتْ * وَحْشُ الفـلاةِ بـهِ لجئـنَ سِـراعَـا

---

(١) « الأزْل » شدّة الحاجة عند القحط والجدب .

(٢) « الرياح النُّكْب » : العواصِف العاتية ، وقوله : « هواجرها صَوارد » : يعني ذات الرّياح الباردة صيفًا .

(٣) « الكانون » : المدفأة .

وكان بين يديه كانونٌ كبير ، فقال : سَلْنِي حاجَتَك ، فقلت : يا أمير المؤمنين ، تأمرُ أن يُملأَ هذا الكانُونَ دَراهِم ، فأمَر به فمُلِئَ ، فوسِعَ ثلاثين ألفَ درهم ، فلمّا حصّلتُها قال : يا ناقِصَ الهِمّة ، واللّهِ لو سألتنِي أن أملأهُ دنانيرَ لفعَلْت .

ولِهاشِمٍ بنِ سُليمان صوتٌ من الثّقيل الأوّل بالوسطى ، عن عَمْرو (١) :

خليليَّ هُبّا طالَما قد رَقدْتُما * أجَدّكما لا تقضيان كَراكُما
سأبكيكُما طولَ الحياةِ وما الّذى * يَرُدُّ على ذى لَوْعَةٍ أن بَكاكُما

الشِّعرُ لقَسٍّ بن ساعدةَ الإيادِيّ ، وقِيل : إنه لغيرِه ، واللّحن فيه لهاشم ابن سليمان ، فى إيقاع الثقيل الأوّل .

* * *

● **هِبةُ اللّه بن جَعفر** = أبو عبد اللّه محمّد بنُ هِبةِ اللّه بن محمدٍ السعدِيّ الشاعر - (ابن سَناء المُلك) .

* * *

● **الهُذَلىّ ، المُغنّى** = سعيدُ بن مسعودٍ الهُذَلِيّ .

* * *

(١) « الأغانى » ج ١٥/٢٤٥ - طبع دار الكتب .

• هَزار ، المُغنّية
Hazar; Lady Singer.

(القرن الثالث هـ) 3nd. Cen. Hij.

هَزّار ، جارية مُغنّية كانت لعبد اللّه بن المُعتَزّ ، ذكرها أبو الفرج الأصفهانى فى كتابهِ : (الأغانى) فى أكثر من موضع .

قال أبو الفرج : حدّثنى جعفرُ بنُ قدامةَ قال :

كان لعبد اللّه بن المُعتزّ غلامٌ يُحبّه ، يُقال له : « نشوان » ، وكان يُغنّى غناءً صالحًا ، فغضب هذا الغلامُ على ابنِ المُعتَزّ ، فجهَد أن يترضّاهُ فلم تكن له حِيلة ، فدخلتُ إليه فأنشدنى فيه :

بِأبِى أنت قد تَمَادَيتَ فى الهَجْرِ والغَضَبْ * واصطِبارى على صُدودِكَ يومًا من العَجَبْ
ليس لِى أن فقَدتُ وَجْهَكَ فى العَيْشِ من أرَبْ * رحِمَ اللّهُ من أعَانَ على الصُّلحِ واحتَسَبْ

قال جعفر : فمضيتُ إلى الغلام ، ولم أزلْ به أرفُق وأُداريه ، حتى تَرضّيتُه وجِئتُه به ، فمرّ لنا يومئذٍ أطيبُ يومٍ وأحسَنهُ وغنّتنا هَزارُ جاريةَ ابن المُعتَزّ فى هذا الشّعر لحنًا من الرَّمَل عجيبًا .

* * *

(١) « الأغانى » ج ٢٨١/١٠ - طبع دار الكتب المصرية .

وانظر : ج ١٥٦/١٢ - لحنها من الرَّمَل ، أو خفيفه ، فى شعر محمد بن أميّة .

• هُـزام **Huzam; Genus & Mode = "Khozam"**

لفظٌ مـحـرّف عن « خُـزام » يسـتـعـمـله الأتراك ، ويُسـمّـون به مـقـام (خُـزام السيكاه) [1] .

* * *

• هَـزَج **Hazaj; Rhythm.**

الهَزَج فى الموسسيقىٰ يعـنِى الإيقـاع الـمُـتَواتِر على قياس زمان واحدٍ بعَـيْنه ، لا يتغيّـر على مَدى اللّحن فيه ، سواءٌ كان هذا الزّمـان فى نقـرةٍ واحدة بإزائه ، أو فى أكـثـر من نقـرةٍ على وجـهٍ مـا مـن الإسـراع بهـا ، وهو ثلاثة أصـنافٍ تبـعًـا لاخـتـلاف الأزمنة التى يُقسَم بها :

١ – (سريع الهـزَج) :

وهو أصـغر الأزمنة فرضـًا ، فى أصنافِ الإيقاعات الخفـيفة أو الثقـيلة ، نقـرات خفائفَ مُتساوِيات الأزمنة ، على وجهٍ ما من السُّرعة ، فيمـا بين ١٩٢ إلى ١٢٠ نقـرة فى الدقيقة ، وفى التدوين اللّحنِى تُرسَم النغمة من سريع الهزج بالعلامة (٩) .

---

(١) وفى كتاب « موسيقى اصطلاحاتى » – الأستاذ كاظم :

« هزام : مـقـام يسـتـقـرّ على السـيكاه ، ويحـرّر المقـام المذكـور أولاً : شـورى ، نوا ، أو (نوا شورى) ، ثم يستقر على السيكاه ، بالچـهاركاه والسيكاه والكردى ، ويـجوز سير المقام إلى الحصار والحسينى والكردانية والمحيّـر » .

– وانظر : (خُزام السيكاه) ، ثم مقام : (سيكاه مصرىّ) – لمعرفة الفَـرق بين هذين .

٢ – (خفيف الهزج) :

وهو أوسَطُ الأزمنة المُتوالية فرضًا فى الإيقاعات ، نقراتٌ متساويات الأزمنة على قدرٍ وسَط من الإبطاءِ ، كالنّطق المُعتدِل بالأسباب الخفيفة ، بمعدل من ٩٦ إلى ٦٠ نقرةً فى الدقيقة ، والنغمة التى بهذه الصّفة فى الألحان تُرسم بالعلامة (♩) .

٣ – (ثقيل الهزَج) :

وهو أثقَل المتواليات من الأزمنة بين نغمةٍ والتى تليها ، نقرات مُتساويات يبدو فى تواليها قدرٌ واضحٌ من الإبطاء بين كلّ حركتين متواليتين تباعًا ، فيما بين ٤٨ إلى ٣٠ نقرة فى الدقيقة ، وترسم التى هى كذلك ، مُفردةً فى ذاتها ، بالعلامة (𝅗𝅥) أو مجموعة من أىّ النوعين الأول والثانى ، أو كليهما مَعًا ، وهو الأشهر استعمالاً .

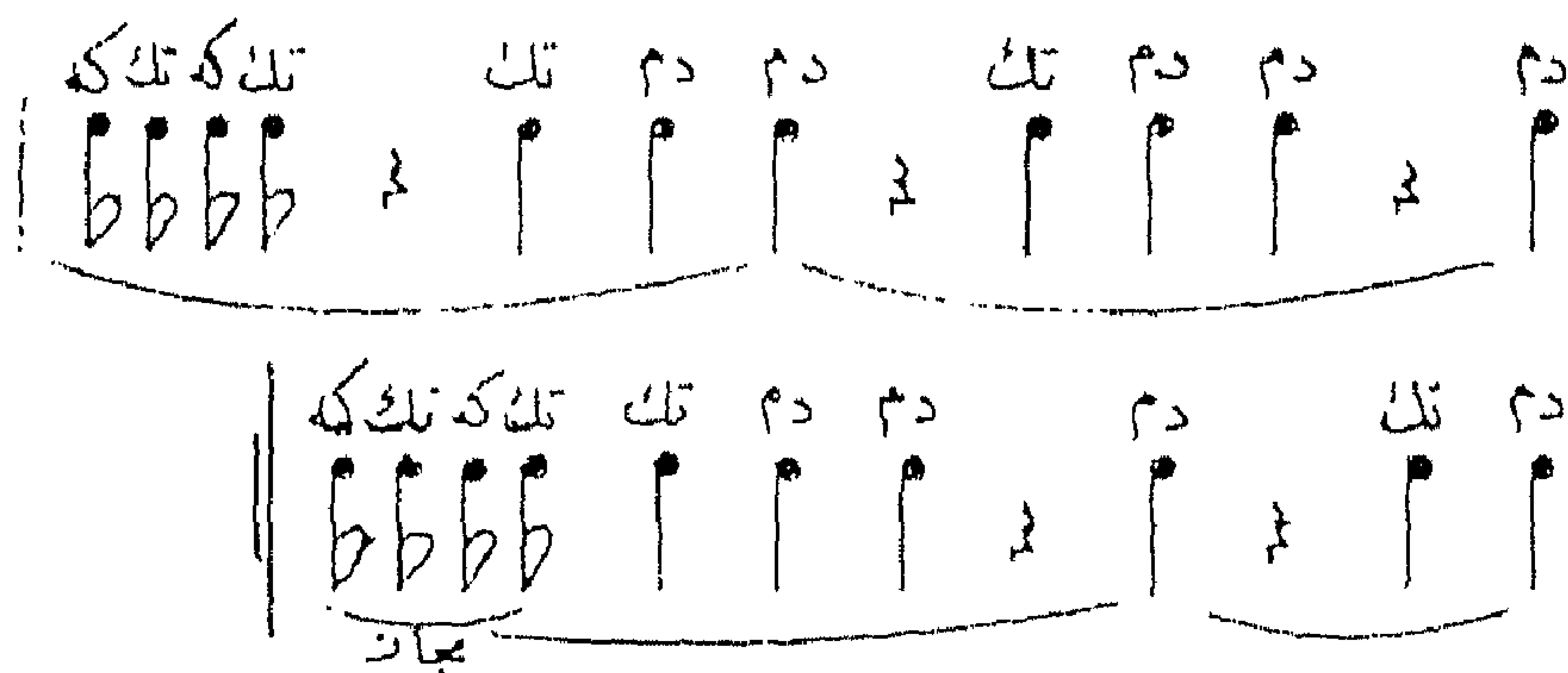
والنّغم التى على قدرٍ وسَط بين الصّنفين الأوّل والثانى ، تُسمَّى المُمخّرات ، من « التمخِير » أى التوسّط ، ومن ذلك الإيقاع الذى يسمّيه العرَب قديمًا (الماخُورىّ) ، وهى أقرَبُ إلى (خفيف الهزج) .

فأمّا التى تتوسّط خفيف الهَزج وثقيله فهى المُسماة : (خفيف ثقيل الهزَج) ، غير أن هذه المُتوسّطات جميعًا ترْتدّ إمّا إلى (خفيف الهَزج) أو إلى ثقيلهِ ، تبعًا لمقاديرها على التّوالى ، وهى بالحقيقة أقرب إلى (ثقِيل الهزج) .

* * *

• هزَج تـركى

اسمُ دور فى الإيقاعات المركّبة ، زمانه (٢٢/٤) ، يؤخَذ بتوالِى النّقرات (١) :



أُصول (هزج تركى ٢٢/٤) ♩ = ٧٢ م

وهو يتألّف من أربعة أدوار :

الأول والثانى ، كلّ منهما ضربٌ فى إيقاع (سنكين سماعى ٦/٤) .

ثم دور فى الإيقاع المُسمّى (سماعى دارج ٣/٤) .

والأخير دور فى إيقاع (آغر دور هندى ٧/٤) .

وعليه بالدّخول فيه من أوله (بيشـرو - مقام بستّه نكار) .

ويجوز التلحين عليه ، بالدخول فيه ابتداءً من أول أحد أدواره الأربعة ، مع تخفيف آخِره ليكون مجازًا بين الأدوار المتكرّرة .

* * *

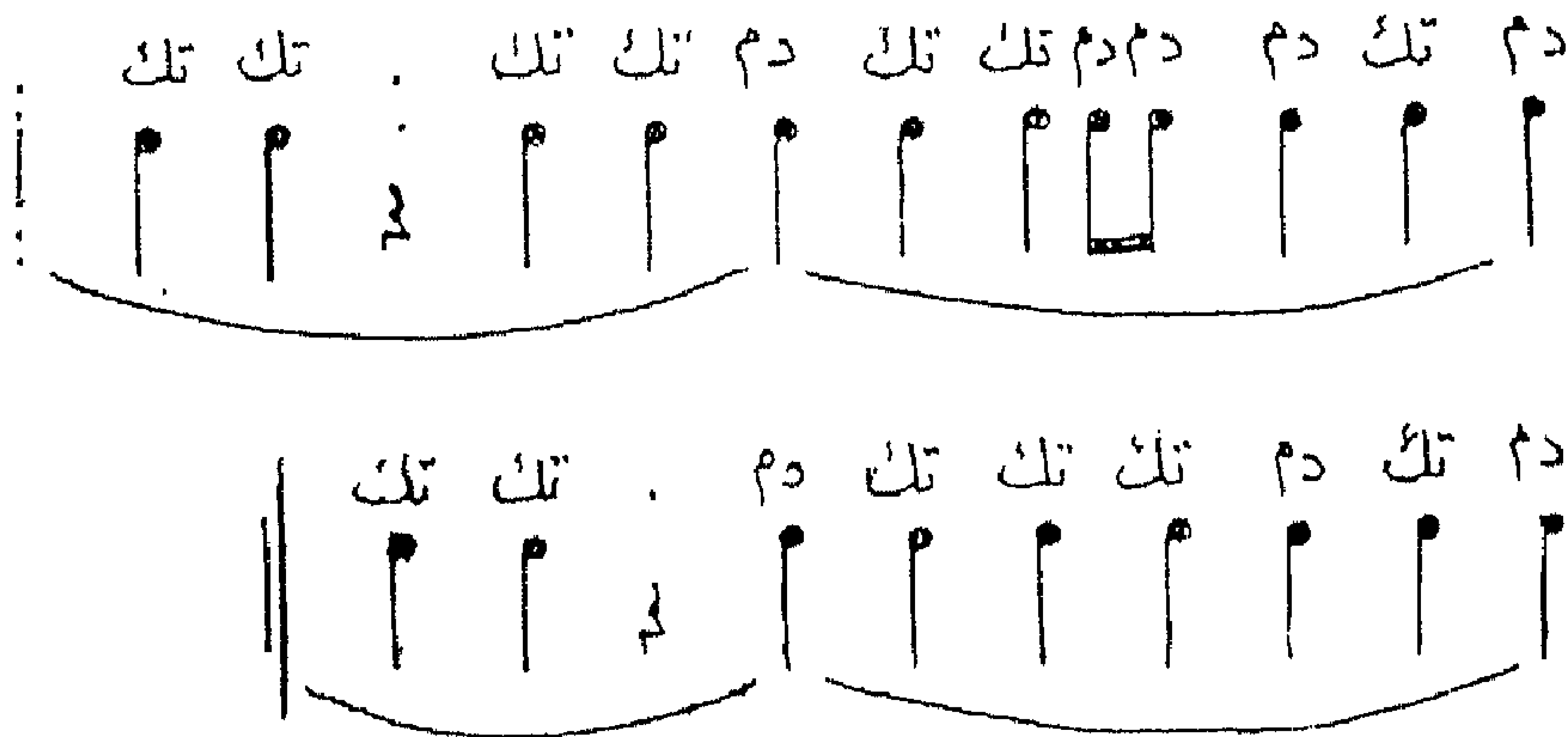
---

(١) موسيقى اصطلاحاتى - الأستاذ كاظم .

وفى كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) أنه رواية ثانية فى إيقاع (هزَج عربى) .

• هـزَج عربىّ Hazaj Arabic; Rhythm.

اسمٌ دور مـركّب فى الإيقـاعـات الثـقـيلة ، زمـان دوره (٢٢/٤) ، يؤخـذ بتـوالى النقـرات [١] .



أصول (هزج عربى ٢٢/٤) ♩ = ٧٢

وهو مركّب من أربعة أدوار :

الثلاثة الأوَل منـها ضـربٌ فـى إيقـاع (سنكِـين سمـاعى ٦/٤) ، ثم تُخـتم بدور فى إيقاع (صُوفيان ٤/٤) .

والدخول فيـه عادةً من أوّله ، غيـر أنه يجوز التلحين عليه بالدّخول فيـه ابتداءً من أوّل أحد أدواره الأربعة ، مع مراعاة تخفيفِ نهايته لتكون مَجازًا بين الأدوار المتكرّرة .

* * *

---

(١) كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) ، وانظر : (هزج تركى) .

• **الهِشامىّ** = أبو عبد اللّه أحمد بن الحُسَين الهِشامِى .

* * *

• **هَفْته كاه (هَفْتكاه)** Haftakah; Seventieth.

لفظ فارِسى ، بمعنى السابعة فى الترتيب ، وكان يُطلقه بعض المتوسّطين على النغمة الأساسيّة المُسمّاة الآن « أوج » ، وقرارها نغمة « عراق » .

وتلك أيضًا كان المتوسّطون يسمُّونها (المقلوب) ، ويسمّون قرارها وهو « العِراق » باسم (تحت المقلوب) ، وقد بطُلت هذه التسميات الآن .

* * *

• **همايون** = حجاز همايون [1] .

* * *

• **هَنْك** Decoration by Tunes; Echo.

« الهَنْك » لفظ مُحرَّف عن الفارسيّة « آهَنْك » ، ومعناها فى الموسيقىٰ : انسجام ، أو توافُق نغم الألحان ، من حيث طبقاتها وقِسمة أجزائها على الإيقاع .

وفى مصرَ وسُوريا ينطقونه « هَنْك » ، ويستعملونه فى ترجيعات بعض أجزاءِ القول فى التلحينات ، على سَبيل الأخذ والرَّدّ ، على أنه ضربٌ من السِّناد المُستَملَح فى جملةِ محاسنِ الألحان .

---

(١) انظر : (حجاز همايون) .

وأوّل من استَنْبط هذا ، في أدوار الغناءِ خاصّةً ، هو المُلحّن الكبير محمّد عثمان المصرىّ المتوفّى سنة ١٩٠٠م ، ولا يزالُ هذا الإجراءُ من خصائص لحن « الدّور » فى مصر .

* * *

• هواسهْ (أوازِه) **Awazeh; Melody Mode**

لفظٌ يستعمله أهل العِراق (١) ، دالاّ على بعض الألحان الشعبيّة المعروفة ، وهو محرّف أصلاً عن (أوازِه) ، بالفارسيّة ، بمعنَى النّغم أو اللّحن المُميّز المَشهور .

* * *

• هيئةُ الأداء **Art of Songs & I nstruments.**

الهيئة فى الإنسان ، يعنِى الخاصيّة التى يتميّز بها الإنسان بالطبع وبالخِلقة ، وهيئةُ الأداءِ فى الموسيقى يختصّ بها أصحابُ الأصوات الطيّبة الكاملة الطبقات التى تُضيف على صِياغة اللّحن أنَقًا فى المَسموع ، وهى إحدى وجهى الكمال فيه (٢) .

وأصحابُ هذه الهيئة هم المُغنّون المُبدِعون ، ثم المَهرةُ من مُزاولِى الآلات التى تعطِى النّغم ، ممّن هم ذَوُو قُدرةٍ وأفانينَ فى الضّرب على الأوتارِ والعمَل على مُصاحَبة القَول الملَحون بوجهٍ يخرج به اللّحن فى أوضح وأفضلِ صُورة ، وهؤلاءُ فى ذواتِهم على طبقاتٍ يتميّزها أصحابُ السّماع والمعرفِة .

* * *

---

(١) انظر : (أوازِه) .

(٢) انظر : (هيئة الصِّيغة) .

• هيئة الصِّيغة

Art of Musical Forms.

هيئة الصِّيغة ، هى الموهبة التى يتميّز بها صانع اللّحن ، من جهة استعدادِه الطبيعىّ لقوّة التصوُّر فى تأليف النّغم وصياغتها فى لحنٍ يبدو فيه فضلُ صنعة ، وهى مع ذلك تتفاضَلُ بالزيادة والنّقصان .

فبعضُ هؤلاء تكون له تلك الهيئة تامّة قويّة ، لا يحتاج معها صاحِبُها إلى استِنادٍ بمحسوسٍ أصلاً ، ولا إلى وقتٍ معيّن ، بل إنما يصنع الألحانَ فى أىّ وقتٍ شاءَ ، سواءٌ بمساعدة آلةٍ أو بغير ذلك .

ومنهم مَن يحتاج إلى أن يحُسّ ما يصنعه ، أو يصنع الألحان فى مُناسَباتٍ يرتاح إليها نفسُه .

وقد تزيد تلك الهيئة عند بعض الناس حتى تقترن أيضًا بهيئة الأداء ، وهذا قلّ أن يجتمع فى واحدٍ بعينه ، فأكثر المُلحّنين أصحابِ النّغم تنقصهم هيئة الأداءِ بوجهٍ ما ، من قِبَل أنّ هذه الهيئة إنّما تكمُل فى أصحاب الأصواتِ الطيّبة ومُزاوِلى الآلات من المحترفين .

* * *

• هِيلانَه Hilanah Lady Singer.

اسم جارية ، وصيفة كانت لعبدِ اللّه بن العبّاس الربيعىّ ، وهو الذى ربّاها وعلّمها الغِناء (١) .

وفى كتاب « مسالك الأمصار » للعُمَرىّ ، جاءَ اسمُ : (سمراء وهيلانه) جاريتان شاعِرتان أو مُغنّيتان ، يقترِن اسمُ إحداهما بالأُخرى (٢) .

* * *

(١) « الأغانى » ج ١٩/٢٥٨ – طبع الهيئة العامة للكتاب .

(٢) انظر : (سمراء وهيلانه) بهذا المعجم عن كتاب (مسالك الأبصار) للعُمرِىّ .

واسمُ : (هيلانه) جاء أيضًا فى كتاب (نساءُ الخلفاء من الحرائر والإماء) لابن السّاعاتى ، المتوفى سنة ٦٧٤ هـ ، على أنه جارية كانت للرشيد ، أخذها من يحيَى بن خالد البرمكىّ .

حـــرف الـواو

(و)

• الواثقُ باللّـهِ العبّاسيّ

Khaliphate - el Wathique - Billah.

١٩٦ - ٢٣٢هـ
٨١١ - ٨٤٦م

D. 846.

الخليفةُ العبّاسيّ أبو جعفرَ هارونُ الواثـقُ باللّـه بن المُعتصم بن الرّشيد ، كان وافرَ الأدب جيّد الشّـعر عالِمًا بالغناءِ مَطبوعًا عليه ، طيّبَ الصّوت حاذقًا بالضّرب على العُود ، ولم يكُن فى الخُلفاءِ مَن هو أعلَمُ منه بالغناء (١) .

قال أبو الفَرج الأصفهانيّ :

وممّن له صنعةٌ ، من خُلفاءِ بنِي العبّاس ، الواثقُ باللّـه ، قال : وأخبرنى مَن قال : سمعتُ أحمدَ بن محمّد بن الفُراتِ يقول : سمعتُ عَرِيبَ المُغنّيَة تقول :

صنَع الواثقُ مائةَ صوتٍ ما فيها صوتٌ ساقط ، ولقد صنَع فى هذا الشّعر :

هل تعلمين وراءَ الحُبّ منزلةً * تُدنى إليكِ فإنّ الحُبَّ أقصانى
هذا كتابُ فتًى طالَتْ بليّتُهُ * يقول يا مُشتَكىٰ بَثّى وأحزانى

الشِّعرُ ليعقوبَ بن إسحاق الرّبَعِيّ المخزوميّ ، والغناءُ للواثق رمَلٌ بالوسطىٰ ، من رِواية الهِشاميّ .

ومن غِناءِ الواثِق فى شعر ذِى الرُّمّة :

خليليّ عُوجا من صُدورِ الرّواحِلِ * بجَرْعاءَ حُزْوىٰ وابكيا فى المنازِلِ
لعلّ انحدارَ الدّمعِ يُعقِب راحةً * من الوَجْد أو يشفِى نجيَّ البَلابلِ

---

(١) « الأغانى » ج ٩/٢٧٦ - طبع دار الكتب المصرية - وانظر : (تاريخ الخلفاء) للسيوطى .

ولحنُه رمَلٌ مُطلقٌ فى مَجرى الوسطىٰ ، عن الهشامىّ ، ولإسحاقَ فيه رمَلٌ بالسبّابة فى مَجرى البنصَر .

قال أبو الفرج : أخبرنى جحظةَ قال : حدّثنى ابنُ المكّىّ عن أبيه قال :

كان الواثقُ إذا صنع شيئًا من الغناء أخبَر إسحاقَ به وعَرضَهُ عليه حتى يُصلِح ما فيه ، ثم يُظهِره ، فلمّا صنع الواثقُ لحنَهُ فى :

أيا مُنشِرَ المَوْتىٰ أعِنّى علَى التى * بها نَهلتْ نفسى سَقامًا وعَلَّتِ
لقد بخلَتْ حتى لَو أنّى سألتُها * قَذَى العَيْنِ من سَافِى التّرابِ لضنَّتِ

الشِّعرُ لأعرابىّ ، ولحنُه ثقيلٌ ثانٍ بالوسطىٰ ، وكان الواثق مُعجَبًا به ، ولإسحاق الموصلىّ فيه لحن من الثقيل الأوّل بالسبّابة فى مَجرى الوسطىٰ ، صنَعَهُ فى ذلك الشعر ، بأمرِ الواثِق ، فلما سمِعه الواثق قال : أفسَد علينا إسحاقُ ما كُنّا نعجَب به .

ومن مشهور أغانِى الواثق :

سقَى العَلَمَ (١) الفَرْدَ الذى فى ظلاله * غزالانِ مَكحُولانِ مُوتلِفانِ
أَرَعتُهما خَتْلاً فَلمْ أَستطِعهُما * ورَمْيًا ففَاتانِى وقد رَمَيانِى

الشِّعرُ لأعرابِىّ ، ولحنُ الواثق فيه من الثقيل الأوّل ، وفيه لإسحاقَ رمَلٌ .

قال : ومن أغانيه ، فى شعرِ حسّان بن ثابتٍ الأنصارِىّ ، من قصيدته التى يمدحُ بها بنِى جَفْنة ، وهى من فاخرِ المَديح ، أوّلها :

* أسألتَ رسْمَ الدّارِ أم لم تسألِ *

---

(١) « العلَم الفرد » : يبدو أنه اسم جبل - انظر : « الأغانى » ج ٩/٢٨٦ - غناء الواثق .

لحنٌ من خفيف الرَّمَل بالبنصر ، في قوله :

إنّ التي عاطيْتَنِي فردَدْتُها * قُتِلتْ قُتِلْتَ فهاتِها لم تُقتَلِ (١)
كِلتاهُما حَلَبُ العصير فعاطِنِي * بزجاجةٍ أرخاهُما للمَفْصِلِ

وفيه لإبراهيم الموصليّ رمَلٌ مُطلَقٌ في مَجرى الوسطى .

قال أبو الفرج : أخبرني محمّد بن يحيَى قال : حدثني أحمدُ بن يزيدَ المُهلَّبِيّ عن أبيه قال :

غَنّى مُخارِقٌ يومًا بحضرة الواثق رمَلَ ابن سُرَيج في :

حتى إذا اللّيلُ خَبا ضوءُه * وغابت الجوزاءُ والمِرْزَمُ
خرجتُ والوطءُ خفِيٌّ كما * يَنْسابُ من مِكْمنه الأرقَمُ

فاستَمْلَح الواثقُ الشعرَ واللّحن فصنَع في نحوه :

قالت إذا دَجَا اللّيلُ فأْتِنا * فجِئْتُها حين دَجَا الليلُ
خفِيٌّ وطءِ الرِّجْل من حارسٍ * ولَوْ دَرَىٰ لحَلّ بيَ الوَيْلُ

قال : وأخبرني الصّوليّ عن أحمد بن محمّد بن إسحاق ، عن حمّاد بن إسحاق الموصليّ قال :

كان الواثقُ أعلَمَ الخُلفاءِ بالغناء ، وبلغَتْ صنعتُه مائةَ صوتٍ ، وكان أحذَقَ من غنّى وهو يضربُ بالعُود ، ثم ذكَرها وعَدّ منها :

يفرحُ النّاسُ بالسّماع وأبكِي * أنَا حُزنًا إذا سمعتُ السّماعَا
ولهَا في الفُؤادِ صَدْعٌ مُقيمٌ * مِثْلُ صَدْعِ الزُّجاجِ أعيَا الصُّناعَا

---

(١) قوله : « ... لم تُقتَل » ، أي لم تُمزَج بالماءِ وتُخفّف ، وهو يعني الخمر .

الشِّعرُ للعبّاس بن الأحنف ، والغِناءُ للواثق خفيفُ ثقيلٍ ، وفيه لأبي دُلَفٍ خفيفُ رمَل .

ومنها :

ألاَ أيّها النّفسُ التي كادَها الهوىٰ * أفأنتِ إذا رُمْتِ السُّلُوَّ غريمي
إفيقي فقد أفنَيْتِ صَبْرِي أو آصبري * لِما لقيتِيه عليَّ ودُومي

الشعرُ والغِناءُ للواثقِ ، خفيفُ رمَل .

ومنها :

عجبتُ لِسَعْي الدَّهر بيني وبينها * فلمّا انقضَىٰ ما بَيْننا سَكَن الدّهرُ
فيا هَجْرَ ليلَىٰ قد بلغتَ بي المَدىٰ * وزدتَ على ما لم يَكُنْ بلَغَ الهَجْرُ

الغناءُ للواثِق رمَلٌ [1] ، وفيه لمَعْبد المُغنِّي ثاني ثقيلٍ بالوسطىٰ ، ولابنِ سُرَيجٍ فيه ثقيل أوّلٌ بالبنصر .

ومنها ، في شِعر سعِيد بن حُمَيد :

سألتُه حُوَيجةً فأعرَضَا * وعلقَ القلبُ به ومرِضَا
فاستَلَّ منّي سيفَ عزمٍ مُنتضَىٰ * فكانَ ما كانَ وكابَرْنا القَضَا

لحنُ الواثِق فيه رمَلٌ ، ولقَلَم الصّالحيّة فيه هزَج .

قال : وأخبرني جحظةُ قال : حدّثني حمّادُ بن إسحاق عن أبيه ، قال :

---

(١) انظر : « الأغاني » ج ١٨٥/٥ – طبع دار الكتب ، أخبار إبراهيم الموصليّ .

دخلتُ يومًا إلى الواثق وهو مُصطبِحٌ ، فقال لى : غنّنى يا إسحاق ، بحياتى عليك ، صوتًا غريبًا لم أسمعهُ منك حتى أُسَرَّ به بقيّة يومى ، فكأنّ اللّه أنسانى الغناءَ كلَّه ، إلاّ هذا الصّوت :

يا دارُ إن كان البلىٰ قد مَحاكْ * فإنه يُعجِبُنى أن أراكْ

ابكِى الذى قد كان لِى مألفًا * فيكَ فآتى الدّارَ من أجل ذاكْ

والغناءُ فى هذا الشعر رمَلٌ بالوسطىٰ للأبجر ، فلمّا غنّيتهُ تبيَّنْتُ الكراهيةَ فى وجهِهِ ، وندمتُ على ما فَرط منّى ، وتجلّد فشربَ رِطلاً كان فى يده ، وعدَلْتُ عن الصّوت إلى غيرِه ، فكان واللّه ذاك اليومُ آخِرَ جُلوسِى معه .

* * *

● الواحدة السائرة (الكبيرة) Great Single Iact.

اسم آخَر فى نظم الإيقاع على الواحدة الكبيرة ، المُعتاد العَمل بها ، وهى بميزان (٨/٤) بالنسبة إلى أصغر الأزمنة المحدودة فى الإيقاعات اللحنيّة ، وأهلُ الصناعة فى مصر يُسمُّونها : « الواحدة الكبيرة » .

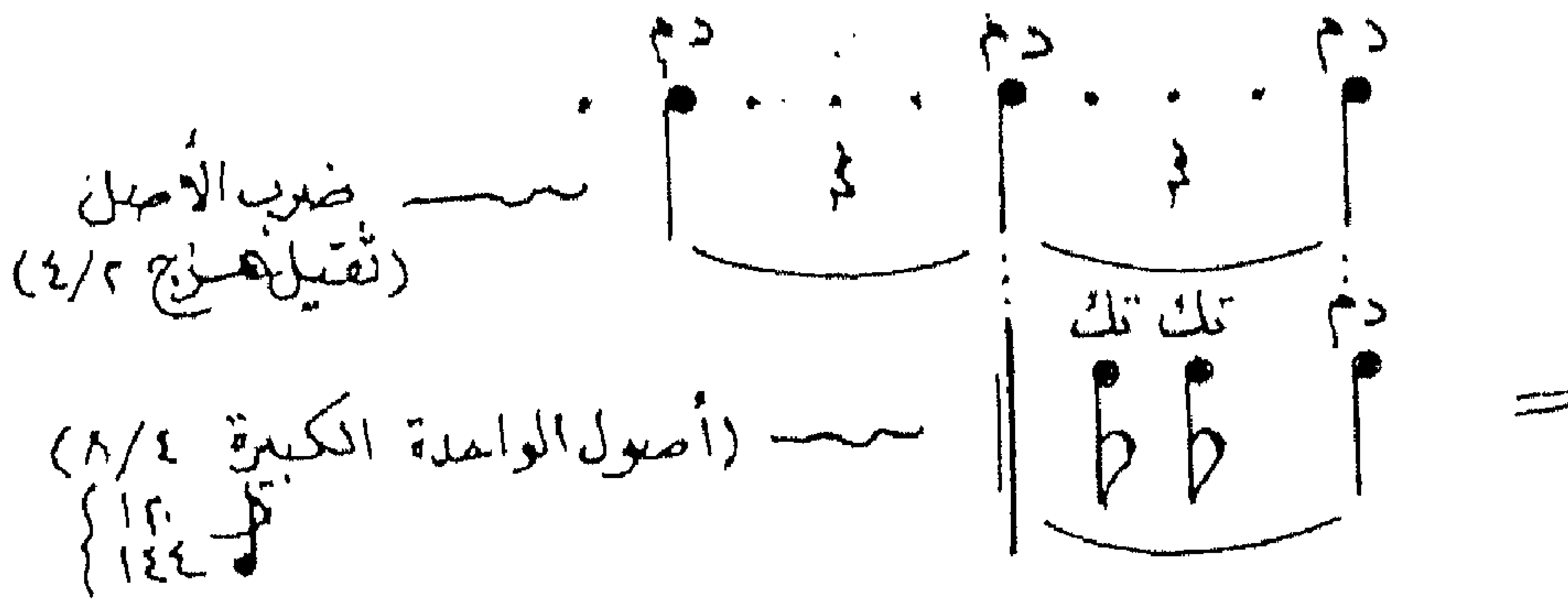
* * *

● الواحدة الكبيرة Rhythm - Diapason.

اصطلاح عند أهل الصِّناعة فى مصر، يُطلق على الإيقاع المُوصّل أو المُفضّل ، فى نقرةٍ واحدة أو أكثر ، بإزاءِ زمان ثقِيل الهزَج [١] (٨/٤) أو (٤/٢) ، ومثاله بتوالى النقرات :

---

(١) انظر : (هـزَج) .



وهذا الإيقاع يُسمّى أيضًا : « الواحدة السائرة ٨/٤ » ، وقد يسمّى اصطلاحًا في سوريا : « الواحدة المكلّفة » ، وهو بمثابة القِياس المتوسّط الزمان في الحركة المُتواترة ، سواءٌ في ذاتِه أو في أجزائِه .

* * *

• واسطة الأوساط

Medium; by Middle, Notes.

هي النغمةُ التي تتوسّط [١] الثلاثةَ النّغم المُسمّاة « الأوساط » في الجمع التامّ ، بضعف ذِي الكُلّ .

* * *

(١) انظر : « الأوساط » .

• واسطة الحادّات — Medium; by Sharp Notes.

هى النّغمة التى تتوسّطُ الثلاثة المُسمّاة فى الجمع التامّ باسم : (الحادّات – Sharp) (١) .

* * *

• واسطة الرئيسات — Middle, by Principaol Notes

هى النغمة التى تتوسّط الثلاث النّغمِ ، التى تُعرَف فى الجمع التامّ باسم : « الرّئيسات (٢) » .

* * *

• واسطة المنفصلات — Middle, by Separation Notes.

هى النّغمةُ الوسطى من الثلاثة النّغم التى تُرتّب فى الجمع التامّ باسم : « المُنفصِلات » (٣) .

* * *

---

(١) انظر : « الحادّات » .

(٢) انظر : « الرئيسات » .

(٣) انظر : « المُنفصلات .

• وتَـد **Peg.**

الوَتد يعنِي وسـيلة الرّبط بين شـيـئين ، وفي اصـطِلاح وزن الشّـعـر هـو السّـبب الخفيف الذى تسبقهُ أو تعقبُه حركة ، أو هو السبب الخفِيف المُمتَـدّ مع السكون بمقدار زمان الحركة .

ولما كانت سُرعة النُّطـق بالحرف المُتحـرك عـلى اعتِـدال قريـبـةٌ مـن زمـان « المُوصـّل الخفيف المُطلق ٨/١ » ، فى الإيقاعات الخفِيفة ، فبديهىّ أن هيئةَ النُّطـق بالوتد ، فى وزن الشعر ، شبيهٌ بدورٍ محشوٍ من « المُفصّـل الأول » ، بزمان (٨/٣) ، فيما نسمّيـه اصطلاحًا فى الإيقاعات « (أصول دارج ٨/٣) على وزن :

فَعَوْ

بتقديم الحرف المتحرّك على السّبب الخفيف فيسمى :
« الوتد المجموع . Conjoint - peg »

أو على وزن :

فَاْعِ

بتقديم السّبب الخفيف على الحرف المتحرك فيسمّى :
« الوتد المفروق . Disjointed - peg »

وقد تُبدل الحركةُ فى الوتد المَفْروق بحرف ساكن يُوقَف عليه ، فيسمّيه أصحاب العَرُوض : « الوتد المقرون Silent - Peg » ، أى المقرون بالسكون .

فيُوقَف عليه ، على وزن :

فَـاْ عْ || بتقديم السبب الخفيف والوقوف على الحرف الساكن ، فيسمّى "الوتد المقرون" ، «Silent - Peg»

والأسباب والأوتاد والفواصل فى عروض الشعر ، يقابلها فى الإيقاعات أصناف الهزَج الخفيف ، غير أنه يدخلها التفصيل عند الحاجة .

* * *

• وتــر **String.**

والجمعُ « أوتار » وهى خيوطٌ مُختلفةُ المادّة والطُّول والغِلظ ، تُشدّ على صناديق آلات الموسيقىٰ على طبقاتٍ محدودة لاستخراج النّغم .

وفى الآلات الخفيفة التى تُصاحَب بها الألحانُ الغنائية ، وهى التى تهتَزّ أوتارُها اهتزازًا مُستَعرضًا أكثر ذلك ، كما فى آلة القانون ، والعُود ، والرّباب وبعض أصناف الطّنابير ، تصنع الأوتارُ عادةً من أمعاء الحيوان وبعضُها من الحرير المُغلّف بطبقةٍ رقيقة من السِّلك ، لتكون النّغمُ الحادثةُ منها أقربُ بالكيفيّة إلى أنواع الأصوات الطبيعيّة فى الإنسان .

وأمّا فى الآلات التى تُسمع منها نغم قويّةً نفّاذةً بعيدة المَذهب ، أو التى يدقّ على أوتارها بمطَارِق ، فإن الأوتار تُصنع عادةً من أسلاك من الصُّلب أو النّحاس مختلفة الأقطار ويختصّ فيها كلُّ وترٍ بنغمةٍ محدودة ، والنَّغم التى تُسمع من هذه ، وإن تكنَ طبيعيّة بوجه ما ، إلاّ أنها تبدو فى المسموع قاسيةً شديدةَ الوَقع ، فى الطبقات الحادّة ، وقد لا يُصاحَب بها نغمُ الألحان ، بل إنّما تستخرَج منها النغمُ المركّبة ، على الإطلاق .

* * *

• وجهُ الحِصار — Wajhul Hisar; mode.

اسمٌ آخَر لطريقة مقام (حصار بوسلك) ، يبدأ فيه بإجراء (الحِصار) ، ثم يُختم بتجنِيس (البُوسَلِكْ) على « الدوكاه » [1] .

* * *

• وجهُ الدرّة — Wajhu el Durrah

هو ذكاءُ المُعتمدِيّ المُغنّى ، المُلقّب : وجه الدُّرّة .

* * *

• وجه عَرْضَبار — Wajhu Ardbar; Mode.

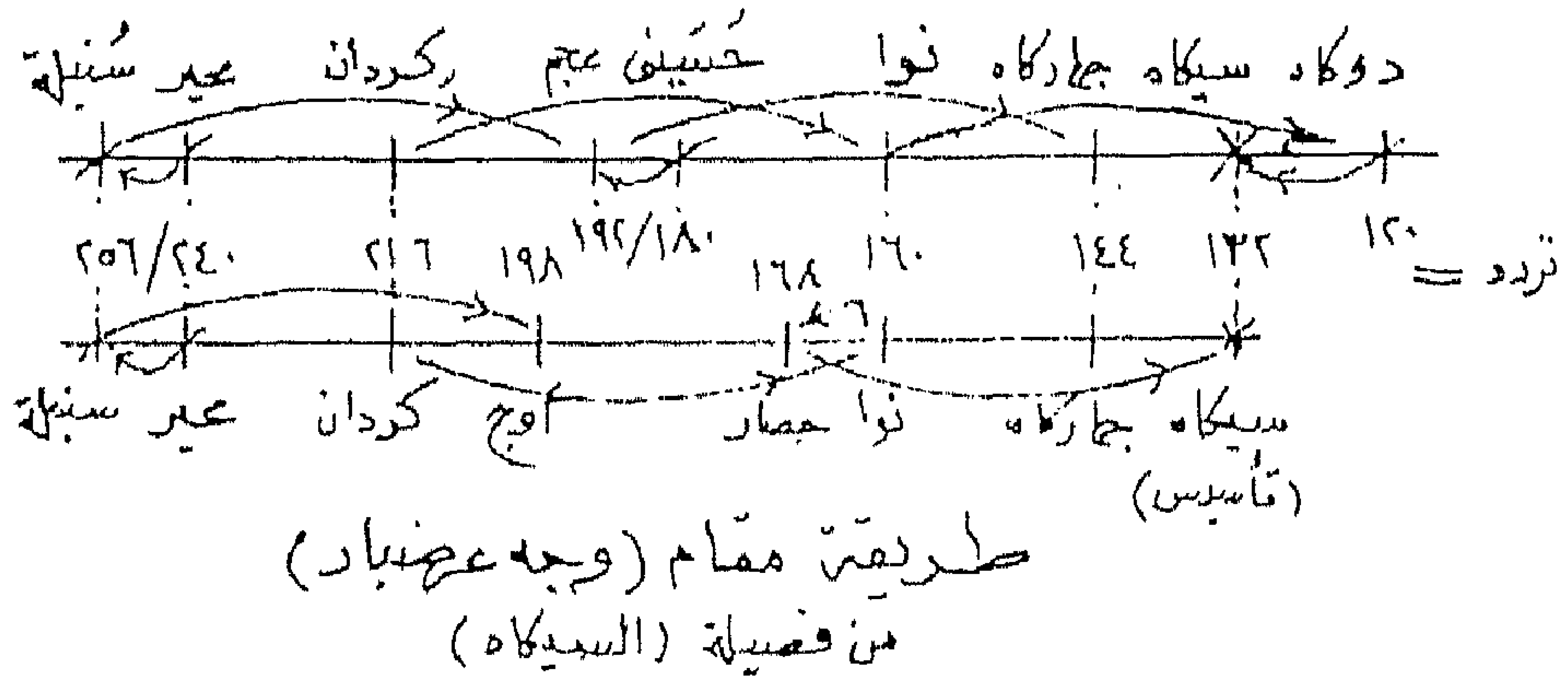
اسمُ هيئةٍ لحنيّةٍ من فصيلة (السِّيكاه) ، على بُردة « السّيكاه » ، وهو من المُركّبات ، يتألّف ابتداءً بطريقة مقام (عَرْضبار) إلى « الدوكاه » ، ثم العَوْد إلى « الكِردان » للتسليم بطريقة مقام (خُزام السيكاه) ، دون لَمْسِ نغمة « النِّيم كُردى » .

فأصل الجمع : (جنسُ الخُزام) على بُردة « السِّيكاه » فى طريقة مقام (خُزام) .

وفـــرعُـــه : طريقة مقام (عَرْضَبار) على بُردة « الدّوكاه » ، مع التّركِيز على نغمة « السّيكاه » ، بالانتِقال إليها من « الدوكاه » ، ومثالُه بتوالى الجمع بالنغمات :

---

(١) انظر : (حصار بوسلك) .



والدّخول فيه ابتداءً من المنطقة الحادّة ، من « المُحيّر والسُّنبلة » ، نزولاً في طريقة مقام (عَرْضبار) إلى « الدوكاه » ، ثم العَوْد بطريقة مقام (خُزام السيكاه) (١) باستعمال (حجازِ النّوا) ، للتسليم بجنس (الخُزام) على بُردة « السِّيكاه » (٢) ، دون أن يُحَسّ بنغمةِ « نيم كردى » .

وفي كتاب : (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) قوله (٣) :

« ... ويرتكزُ على « السِّيكاه » كما في مقام (الخُزَام) ، مع مُداعَبة نغمة « كرد » ... » .

غير أنّ هذا الإجراء يُفسِد هيئةَ مقام اللّحن ، لأنه لا يجوز أن يُجمع بخمس نغماتٍ فيما بين نغمتي « الحصار والكردى » في صِنْفين من الأجناس اللّيِّنة

---

(١) انظر : (خزام) أو (خزام السيكاه) .

(٢) انظر : (سازندة) شاملي سليم - بيشرو وسماعي : (وجه عرضبار) .

(٣) كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) - مقام (وجه عرضبار) .

المُفرَدة ، رغم أنّ ذلك ينتقِل بهيئتِه إلى فصيلة (المايَهْ) ، التى لا يصحّ فيها استعِمالُ نغمة « الحصار » .

وفى كتاب (مُوسيقَى اصطلاحاتى) - الأستاذ كاظم :

« وجه عرضبار - يُحرّر فى البداية من الكِردان ، ثم يهبط من الأوج إلى الحِصار بدون الحُسَينى ، ثم يظهر الچهاركاه والسّيكاه ، بالنّوا ، ثم العَوْد مرّة أُخرىٰ حسَب المِنوال المَشروح فيفتح الكردان بجاشتى مقام عرضبار ، بدون الدّوكاه ، ثم يستقرّ على السِّيكاه ... قال :

ومن قواعدِ هذا المَقام ، أخذُه بردة الشورى أثناء سيره ، وهو من اختراع خِضر أغا نديم السلطان سليم الثالث ساكن الجنان ، إلاّ أنه لم ينتشر استعماله إلاّ أيّام السلطان محمود الثالث (١٧٨٢ - ١٨٣٩م) ، وعلى يدِ الإمام الأوّل شهريارى ... » .

* * *

● **وجه القَرعة الخُزاعى** = محمّد بن حَمْزة الوَصِيف المُغنِّى .

* * *

● **وَرْش** Warsh.

٧٣٨ - ٨١٢ هـ

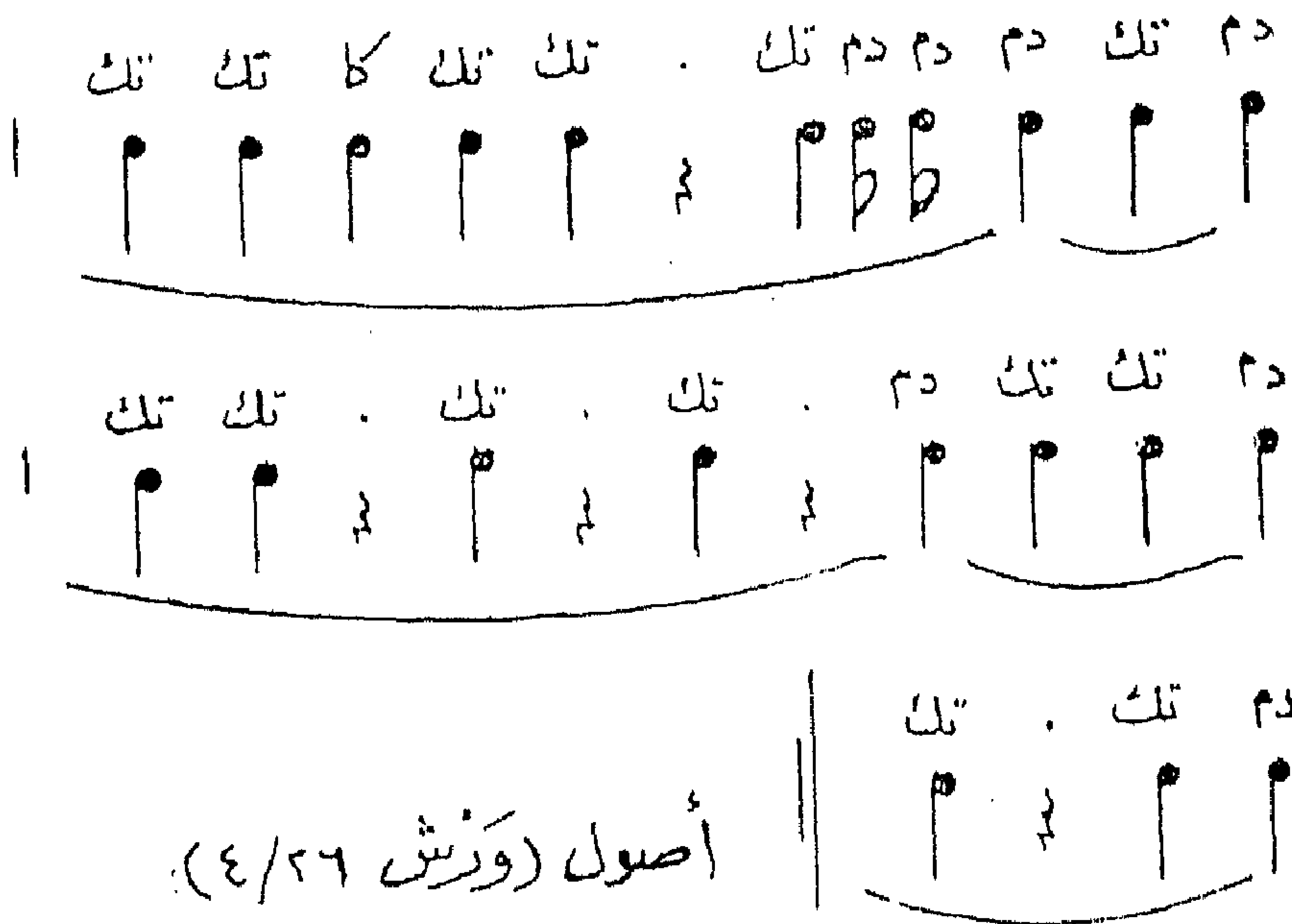
=

هو عثمان بن سعِيد المصرىّ ، المُلّقب : « وَرْش » لبياضه ، وهو صاحبُ القِراءات ، رحَل إلى المدينة وقرأ على نافعٍ ، ثم عاد إلى مصر ، حيث انتهَتْ إليه رئاسةُ القُرّاء ، كان طيّب الصّوت حسَن القِراءة ، حُجّةً فى التجويد ، وإليه تُنسَب القِراءَةُ المُسمّاةَ باسمه .

* * *

Warsh; Rhythm. ● وَرْش

اسمُ دور فى الإيقاعات الثقيلة المركّبة ، يُستعمل على الأكثر فى حَلَب ، زمان دوره (٤/٢٦) ، يؤخذ بتوالى النّقرات (١) :



وهو يتألّف من أربعة أدوارٍ ، على الوجه المَقْسُوم به ، وعليه بالدّخول فيه من أوّله ، مُوشّح (٢) :

* يا ساكنًا فى فؤادى *

---

(١) كتاب (مؤتمر الموسيقى العربيّة سنة ١٩٣٢م) – ص/٤٤

(٢) ولهذا الموشح تدوين فى كتاب المؤتمر – ص/١٥٤م .

ويجوز الدخول فيه من أول كلّ دورٍ من أدواره الأربعة ، عند الإرادة ، وهو قليلُ الاستعمال فى مصر .

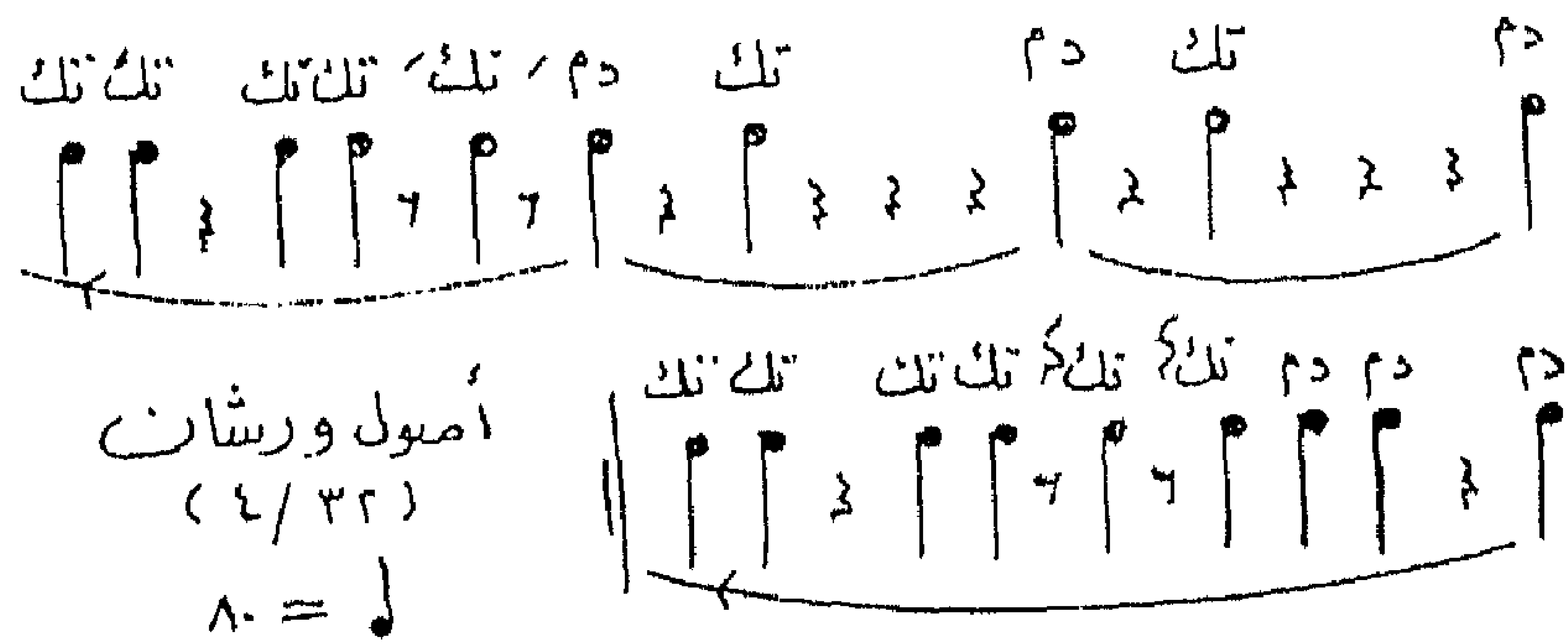
* * *

• ورشان تركى = برفشان تركى [١] .

* * *

• وَرشان عربى Warashan Arabic

« ورَشان » : اسمُ طائرٍ ، وقد يخلُطه الأتراك بلفظ (پرفشان) ، ويُطلَق على ضربٍ فى الإيقاعات المُركّبة بذلك الاسم ، وزمان دوره (٤/٣٢) ويؤخذ بتوالى النقرات [٢] :



(١) انظر : (برفشان تركى) .

(٢) انظر كتاب : (مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢) .

وعليه بالدّخول فيه من أوّله مُوشّح من مقام (البياتى) (١) :

* قاتلى بغَنْج الكُحَلِ *

* * *

• وَزن الدّور　Measure.

الوَزْن اصطلاحٌ يختصّ بالإيقاعات ، فى الألحان ، وهو يعنى الوحدة التى يُبنَى عليها دورُ الإيقاع جُملةً ، وبها ينقسم قسمةً متساوية ، فإذا لم يكن كذلك فالدور بأكمله هو الميزان ، ويبدو هذا واضحًا فى تملاحين المُوشّحات والقصائد فى المَديح .

وقول أصحاب الصّناعة : « ... خَرج عن المِيزان » (٢) يعنى الخُروج فى أداءِ اللّحن عن طريقة نظمه على إيقاعٍ محدود ، ولذلك جُعلت الإيقاعات فى المُوسيقى العربيّة أدوارًا فى ذواتها ، تحكُم كلا منها نقراتٌ محدودة الأزمنة على الاتصال بما يسبقها أو يعقُبها ، أدوارًا متتابعةً حتى نهاية اللّحن المَصوغ فى كلّ منها .

* * *

• وسَط تأليفىّ　Middle - Partical

الوسَط التأليفىّ هو العددُ الدالّ على نغمةٍ تتوسّط طَرفَى المُتوالية التأليفيّة ، ومُناسبتهُ : أنّ مجموعَ حَدّى الطّرفين فى المُتوالية يساوى ضعف الوسَط بينهما زائدًا جزءًا واحدًا ، أو ناقصًا جزءًا واحدًا ، قياسًا إلى أقَلّ الأعداد المفروضة (٣) .

---

(١) (الموسيقى الشرقى) – لكامل الخُلعى .

(٢) انظر : (ميزان الدور) .

(٣) انظر : (متوالية تأليفيّة) .

ومثاله بتوالى النغمات :

	جهاركاه	كردى	دوكاه	
	Re	Do	Si	
	١٨ /	١٦ /	١٥	بالحدود

وأيضاً بتوالى النغمات :

	Do	Si	La	
	كردى	دوكاه	راست	
	٣٢ /	٣٠ /	٢٧	بالحدود

وقد لا يتلاءَمَ أحدُ الأوساط مع الطّرفين ، ولكن متى أُضيف إليه وسطٌ آخَر في متواليةٍ تأليفيّةٍ بالأربعة نغم ، لجنس من النّغم محدود ، فإنها تُعدّ بالأربعة متلائمة ، من قِبَل أنّ مجموعَ الوسَطَيْن أصغرُ من مجموع حدَّي الطّرفين بجزءٍ واحد من المثل ، على أقلّ الأعداد فرضاً ، ومثالُه متواليةُ جنسٍ (الحجاز) على أساس نغمة « الدوكاه Si ») بتوالى الحدود :

٤٠/٣٧/٣٢/٣٠ =	١٦٠ /	١٤٨ /	١٢٨ /	١٢٠	ترددت من النغمات
	نوا	حجاز	كرد	دوكاه	
	Mi	# Re	Do	Si	

* * *

• وسَط تَوافُقىّ Middle - Harmonic

الوسَطُ التّوافُقى هو الحَدّ الذى نسبة زيادته على أصغَر الطّرفين إلى نقصانه عن الطّرف الأعظم ، هى بعَيْنها نسبةُ الطّرف الأصغر إلى الطّرف الأعظَم ، وذلك لأنّ المتوالية التوافقيّة هى مَقلُوب نسبتَى المتوالية العدديّة .

فالمُتوالية التوافقيّة (١) بالحدود (٣ / ٤ / ٦) هى عكسُ ترتيب حُدود المتوالية العدديّة بالحدود (٢ / ٣ / ٤) .

فلذلك يكون فيها :

$$\text{نسبةُ } \frac{\text{ا}}{\text{جـ}} \text{ تساوى } \frac{\text{ب} - \text{ا}}{\text{جـ} - \text{ب}} \text{ ، أى أنّ}$$

$$\frac{٣}{٦} = \frac{\text{ب} - \text{ا}}{\text{جـ} - \text{ب}} = \left(\frac{٤ - ٣}{٦ - ٤}\right)$$

والأوساطُ التوافقيّة تُستعمل على الأكثر ، مع أطرافها ، فى أصناف الاتّفاقات والمُتتابِعات الصّوتية ، وقَلّ أن تُستَعمل فى نغم المُجانِسات اللحنيّة ، إلاّ فى المواضعِ التى تدلّ حدودُها فيها على نغمٍ بأعيانها .

* * *

• وسَطٌ عددى Middle - Numeral

الوسَط العدديّ هو العددُ الدالّ على نغمةٍ مقدارها مُساوٍ نصف مجموعِ طرفَى المتوالية ، على أصغر الأعداد المفروضة .

فالمتوالية العدديّة بالحدود (٢) :

---

(١) انظر : (متوالية توافقية) .

(٢) انظر : (متوالية عددية) .

للنّغمات ٣ : Sol / ٤ : Do / ٥ : Mi

وسَطها العددى نغمة (دو Do) مُساوِيًا نصف مجموعَ حدّى الطرفين ، أى أنّ :

$$Do = \frac{Sol + Mi}{2}$$

والأوساطُ العدديّة والتأليفية هى المُستعملة على الأكثر فى اتّفاقات ومُجانِسات النّغم الطبيعيّة منذ أوّل الأمر .

* * *

● وسَط هندسىّ **Middle - Geometrical**

الوسَط الهندسِىّ هى النّغمةِ التى مقدارها يساوى الجذرَ التربيعىّ لحاصِل ضرب مقدارَى حدّى الطَّرفين .

فالمُتوالية الهندسِيّة على أساس نسبة ذى الخمس التامّ بالحدّين (٣/٢) ، هى التى تُؤخذ بالحدود (١) :

(١) انظر : (متوالية هندسيّة) .

١٢ ١٨ ٢٧

من النغمات : Sol Re La

يكون فيها نغمة (رى Re) ، وسطاً هندسياً ، أعنى :

$$Re = \sqrt{La \times Sol}$$

ومتى كانت المتوالية بأربعة حدود ، على قياس نسبة ذى الأربعة بالحدين (٤/٣) ، فإنّ حاصل ضرب حدّى الطّرفين يساوى حاصل ضرب حدّى الوسطين ، كما فى ترتيب نغم المتوالية الهندسية بالحدود :

٢٧ / ٣٦ / ٤٨ / ٦٤

La Re Sol Do

فهذه ، يكون منها :

$$\left\{ \underset{٤٨}{Sol} \times \underset{٣٦}{Re} = \underset{٦٤}{Do} \times \underset{٢٧}{La} \right\} =$$

* * *

• الأوساط

Notic - Middle.

الأوساط يعنى الثلاث النّغم الوُسطَيات ، التى تلِى « الرئيسات » فى ذِى الكُلّ الأثقَل من الجمع التامّ .

والأوساطُ ، أو الوُسطيات الثلاثُ ، يختلف تمديدها باختلاف النّغمة التى تُفرَض أصلاً فى الجمع التامّ بضعف ذِى الكُلّ .

فإذ هى مفروضةٌ على مقدار أثقلِ النّغم المُعدّة لأن تستعمل فى التسويات الطبيعيّة ، المَسمُوعة على هذا الوجه ، فهى بذلك الثلاث النّغم المعروفة بمسميّاتها اصطلاحًا ، وهى :

الدوكاه ـ السيكاه ـ الجهاركاه
Re DO# Si
تردّد = ١٢٠ / ١٣٢ / ١٤٤ = (١٠/١١/١٢)
(الأوساط)

وهذه تنقسم إلى :

ثقيلة الأوساط ، ثم واسطة الأوساط ، ثم حادّة الأوساط .

* * *

• وسطى (واسِطة) Middle - Notes

الوسطىٰ ، والجمع الوُسطَيات والأوسَاط ، لفظٌ بالعربيّة يُطلق على النّغم التى تتوسّط أطرافِ الأبعاد العُظمىٰ والوُسطىٰ ممّا تُحيط بذِى الكُلّ وذِى الخمس وذِى الأربَعة النّغم ، وما دُونَ ذلك ، ممّا لا يصحّ تواليهِ فى نغم الأجناس اللحنيّة إلاّ بواسِطة بين نغمتين .

وموقعُ النّغمة الوُسطىٰ يختلف باختِلاف النِّسب التى تخرُج بها على هذا الوجه ، فى الترتيب العددىِّ أو التّوافقىّ أو التأليفى بينهما ، دون أن تُجعَل المُتواليات (١) الهندسِيّة مَصدراً لاستِخراج النّغم الأوساطِ بين أطراف الأبعاد الأصلية ، من قِبل

---

(١) انظر : (متواليات) .

أنّ الأبعاد المتشابهة النّسب لا يصحّ استعمالَ نغمها من مبدأ الأمر فى المُوسيقىٰ ، لِتواليها على التّواتُر دون أن يكون بينها وجهٌ من التأليف .

وحتى يكون النّاظِرُ هنا على بيّنةٍ من أمر النّغم الأساسِيّة ، فإنّا نبيّن هُنا جُملة النّغم الأصليّة السبع وملحقاتها ، على أقلّ مقاديرها المَفروضة ، مع تفصيل نغمتَى (دو – فا) ، حيث أن استعمالَ هاتَيْن فى الموسيقَى العربيّة يختلفُ على الترتيب الطبيعىّ عمّا فى التدوين الأُوروبىّ :

La Sol Sol Fa Fa Mi Re Do Do Si La Sol

كردان اوج عجم حسينى حجاز نوا جهاركاه سيكاه كردى دوكاه راست عجم

١٠٨ / ٩٩ / ٩٦ / ٩٠ / ٨٤ / ٨٠ / ٧٢ / ٦٦ ٦٤ / ٦٠ / ٥٤ / ٤٨ تردد

* * *

• الوسطى التامّة Middle 3 rd - Perfect - Note.

وهى (الوسطىٰ) ، التى يُراد بها بُعدُ الثالثة الكبيرة ، لمدىٰ بعدٍ طنينىّ ومجنّب ، أو لمدىٰ بُعدين مُجنّبين .

وتسمّى أيضًا : « وسطَى العَرب » ، واسم الوسطىٰ بوجهٍ عامّ إنّما يعنِى هذه الوسطىٰ ، ويُراد بها ثالثة الجنس القوىّ المستقيم ، وهو المعروف باسم جنس (الراست) .

وتطلق تسمية « الوسطى » أيضًا على الدستان الذى يحدّ موقعها فى الآلات ، من تمييز كلّ منها بما تُوصّف به .

* * *

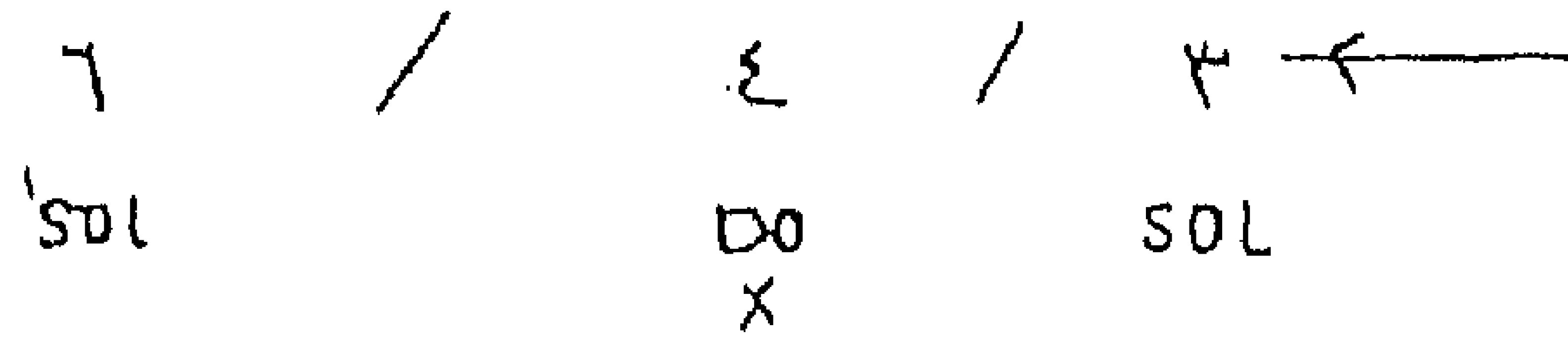
• وسطى الجمع بذى الكُلّ Middle - Perfect Octave.

الوسطىٰ فى الجمع ذى الكُلّ Oetone ، نغمتان :

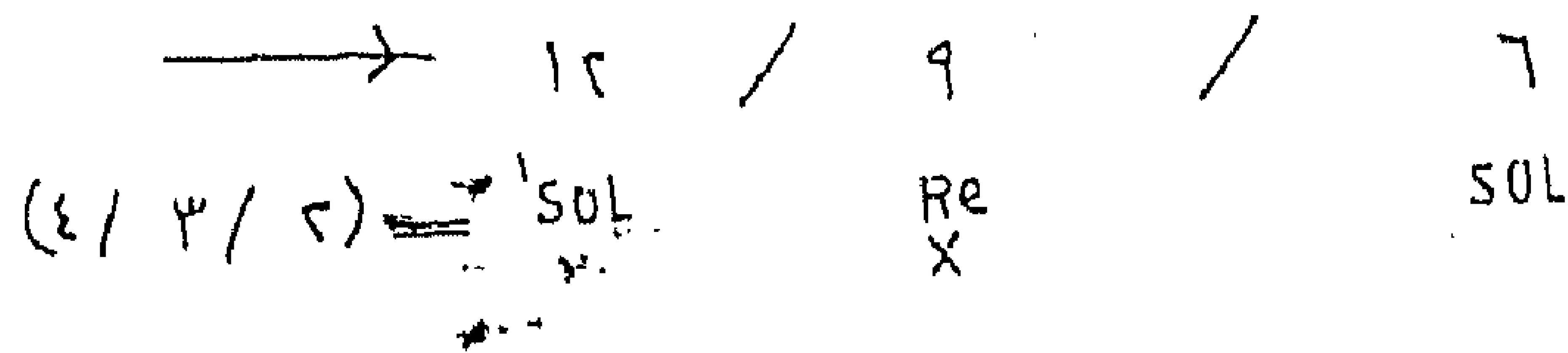
إحداهما الرابعة مما يلِى الطرف الأثقل صعوداً .

والأُخرى هى الرابعة (١) نزولاً مما يلِى الطّرَف الأحَدّ ، أو هى الخامسة صعوداً من الجانب الآخر .

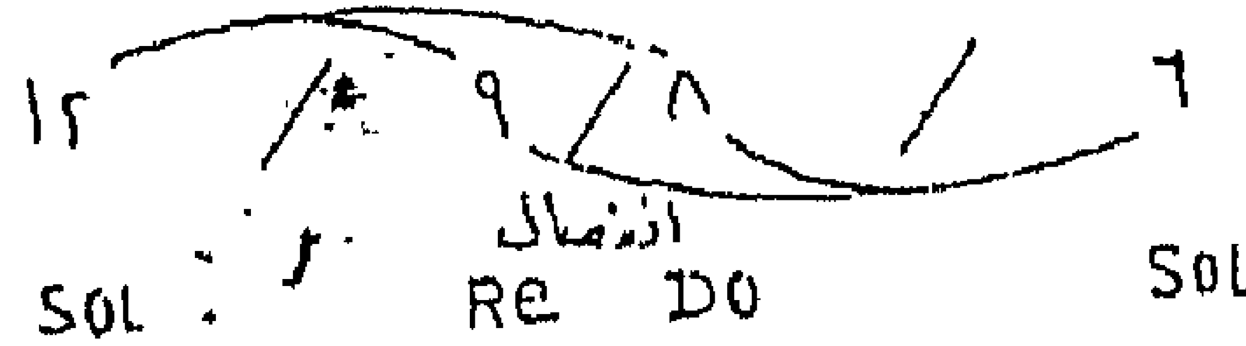
ومتى كانت الرّابعة تامّة فى مثل هذا الترتيب ، فالأولىٰ من هاتين تقع وَسطاً توافقيّاً بين الطرفين ، على هذا المثال :



فأما الأُخرىٰ فإنها تقع بين الطرفين وسطًا عدديًا ، ومثاله :



وكل واحدةٍ من طرَفى ذى الكُلّ هى الأخرىٰ بالقوّة ، كما فى المتوالية بنسبة الحدود :



(١) انظر : (ذو الأربعة) – وذو الخمس .

والبُعد فيما بين الأولى والرابعة أو الخامسة ، صعوداً من الأثقل مساوٍ لبُعد ما بين الأولىٰ والرابعة أو الخامسة ، نزولاً من الطّرَف الأحد ، فيبقى بُعد ما بين الرابعة والخامسة فى كليهما هو بعد الانفصال بينهما ، وهو فضلُ ذِى الكُلّ على ضعف ذى الأربعة .

* * *

• وسطَى الجمع التام الأعظم Mese; Octave.

الوسطىٰ فى الجماعات التامّة هى النغمة التى تتوسّط بالقوّة نغمتى طرَفى الجمع ، فى متوالية هندسيّة بنسبة الحدود (١ / ٢ / ٤ ...) .

فأثقل نغمتى الجمع التامّ بضعف ذِى الكُلّ ، هى المُسمّاة « المفروضة » وأحدُّهما هى المُسمّاة : « حادة الحادّات » ، فتبقىٰ ما بينهما هى الوسطىٰ ، على التوالى الهندسى :

	المفروضة	الوسطىٰ	حادة الحادات
		×	
تردّد بنسبة	١ /	(٢) /	٤

والوسطىٰ بالقوة فى الجمع التام هى التى كان قدماءُ اليونان يسمّونها « الوسطىٰ » .

* * *

Middle Arab; Zalzal. — • **وسطى زَلْـزل = وسطَى العَرب**

والتسميةُ (زَلزل) ، يرادُ بها « زَلزل » الضّارب المعروف على العُـود ، في القرن الثـانى للهـجـرة ، فـهـو أول من وضـع هذه الوسطىٰ كـثالـثـة كـبـيـرة فى الجنس القـوىّ المستقيم ، الـمُسمّىٰ اصـطـلاحًا (راست) ، وجعـل لهـا فى آلة العـود دسـتـانًا بـاسـم « الوسطىٰ » .

* * *

Arabian Middle Zalzel Fret, — • **وسطى العـرَب**

اسمٌ آخَـر لوسطىٰ زلزل ، دالا على بُعد ثالثةٍ كبيرة ، ممّا يلى نغمة التأسيس .

* * *

Persian Middle - Fret — • **وسطَى الفُـرس (دستان)**

وتسمّى أيضًا (الوسطَى الفارسيّة) ، وهو ترتيب آخَـر لموقع الوُسطَى القديمة ، على مَذهب الفُرس ، وذلك بوضـع دسـتـان هذه الوسطىٰ على مُنتـصَـف ما بين السبابة وبين البنصر ، فى آلة العُـود .

ولـمّـا كان دسـتـانُ السّبـابة على نسـبـة (٩/٨) من طول الوتر ، وكـان دسـتـان البنصـر على نسـبـة (٨١/٦٤) فـتلك النّـغم الثـلاث تبـدو من طول الوتر قـيـاسًـا إلى المتوالية بالحـدود :

أطوال = ٨١ / ٧٢ / x / ٦٤

بالنغمات : (مطلق) (سبابه) (وسطى الفرس) (بنصر)

= $\frac{٦٨}{٨١}$ من طول الوتر

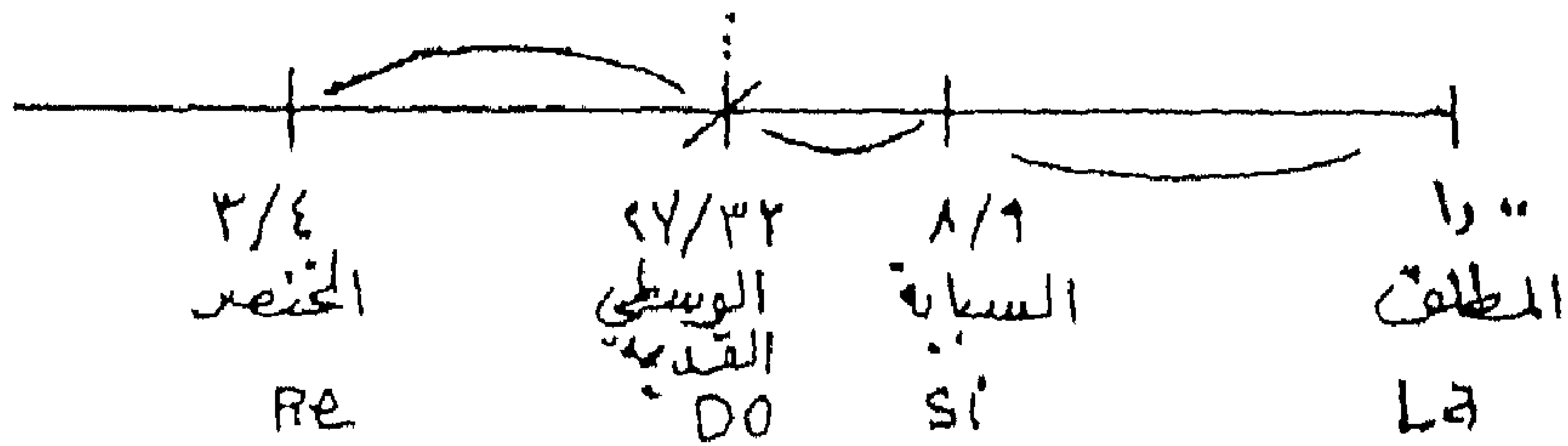
فلذلك تقع هذه الوسطى على نسبة (٨١/٦٨) من طول الوتر ، وهى نسبةٌ متنافرة ولا تختلف فى المَسمُوع عن تلك التى على نسبة (٣٢/٢٧) ، والبعض يعدُّونهما وسطىٰ واحدة ، حيث لا يتجاوز الفرق بينهما ٢,٦٨ ملليمترًا على وترٍ طوله ٦٣٠,٠٠ ملّيمترًا ، ولذلك فكلتاهما واحدة ، والفرق فى التعريف النظرىّ بينهما .

والصّحيح أنّ كليهما بعد ثالثة صغيرة يتبع نسبةَ المِثل والخُمس ، أو ما هو أقربُ إلى هذه النسبة دون تغيير فى مقادير النّغم منذ أول الأمر .

* * *

• الوسطى القديمة Middle - Fret - Old.

وتسمّى أيضًا « وسطى القدماء » [1] ، وهى اسمُ دستانٍ فى آلة العُود كان يُشدّ على نسبة بُعد بقيّةٍ فوق دستان السبّابة ، أو على نسبة بُعد طنينىّ أسفَل من دستان الخنصر ، فتقع من طول الوتَر على نسبة (٣٢/٢٧) فى وتر البَمّ ، أو المثلث :



وهذه سُمّيت كذلك لأنه لم يكن لدَى المتقدّمين من العرَب إلى القرن الثانى للهجرة ، من الوُسطَيات بين السبّابة والخنصر غير هذه ، فسمّيت بذلك تمييزًا لها عمّا لحِقها فيما بعدُ باسم وسطى زلزلٍ ، أو « وسطى العرب » .

---

(١) انظر (مجنب الوسطى) – وانظر : (وسطى الفُرس) .

والوسطَى القديمة يقابلها الآنَ فى العُود ، على التسوية المعهودة فيه أربعة نغمٍ تعرف بأسمائها اصطلاحاً وهى :

١ – نغمة (راســت) ، على وتر « العُشيران » ، وهى نغمة (لا La) .

٢ – « (چهاركاه) ، على وتر « الــدوكاه » ، وهى نغمة (رى Re) .

٣ – « (عجـــم) ، على وتر « النّــــوا » ، وهى نغمة (صول Sol) .

٤ – « (ســنبله) ، على وتر « الكــردان » ، وهى نغمة (دو Do) .

والفارابى ، فى كتابه (الموسيقى الكبير) كان يطلق على الوسطى القديمة تسمية « مجنب الوسطىٰ » ، بفرض أنّ الوسطى إنما هى « وسطى زلزل » .

* * *

● **وسطى الجمع الناقِص** **Middle - by Emperfect Pruler.**

الجمع الناقص هو الذى تُرتّب فيه نغمٌ إلى مدًى أقلَّ نسبة من ذى الكُلّ بالحدين (٢/١) بين نغمةَ ونظيرتها بالقوّة .

فإذ هو كذلك فالوســطىٰ فى الجمع ذى الخمس هى الثالثة من أى الطـرفين ، إما صعوداً وإما نُزولاً .

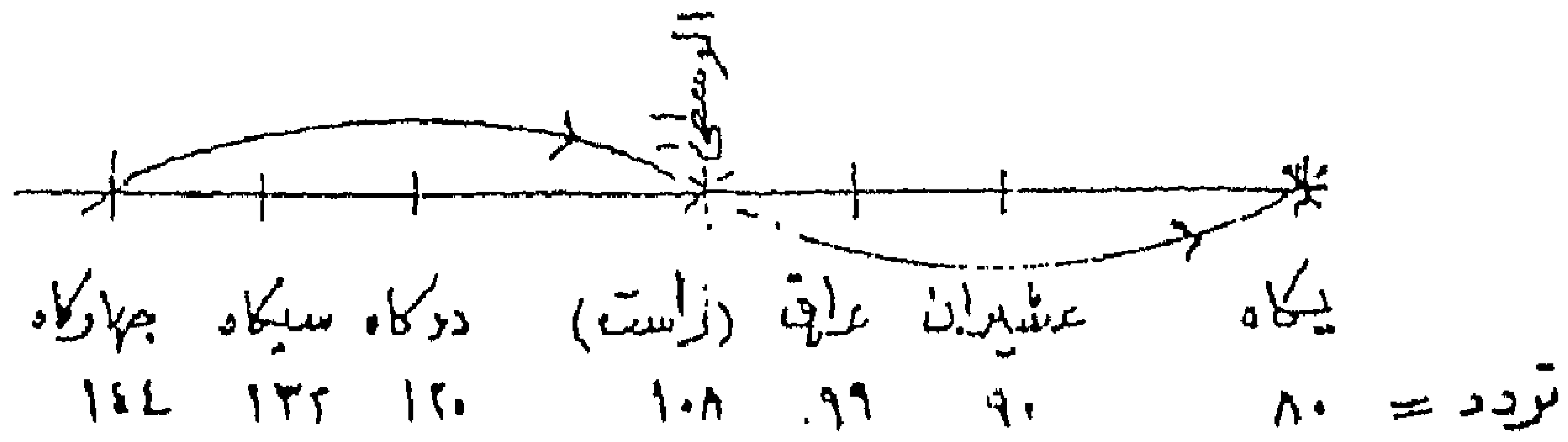
والوسطىٰ فى الجمع ذى الستّة نغم ، هى الثالثة والرّابعة من أى الطرفين كذلك ، صعودًا أو هبوطًا .

فأمّا الوسطىٰ فى الجماعات السُّباعيّة النّغم ، فهى الرّابعة [٢] صعودًا أو نزولاً من أى الطرفين ، حتى يكون الجمع مؤلفًا على هيئة جنسين مُتّصلين بالوسطىٰ ، على هذا المثال :

---

(١) « خفيف الثقيل » : يعنى (خفيف الثقيل الأول ٤/٤) ، ويبدو أن لحنَ هذا الصّوت من فصيلة (السيكاه) – أو «خزام السيكاه» .

(٢) انظر : (وسطى) – وانظر : (الجنس من النغم) .



والأوساط الملائمة هى التى تتألّف مع أجناس النّغم وترتيب مُتوالياتها فى الجماعات بالحساب ، دون شذوذ :

وصفراءَ فى الكاس كالزّعفرانْ * سبَاها التُّنجَبِىٌّ من عَسْقلانْ
تُريكَ القَذاةَ وعرضُ الإنا * ءِ سِترٌ لها دون لَمْسِ البَنانْ

لحنُه فيه خفيف رمَل ، وفيه لأبى كاملٍ ثانى ثقيل بالسبّابة فى مجرَى الوسطى عن إسحاق .

قال أبو الفرج :

حدّثنى إبراهيم قُريص الجراحِىّ المُغنّى ، قال : حدّثنى أحمد بن العَلاء قال : غنّيتُ المُعتضدَ لحنَ أبى كاملٍ الغُزَيل فى شِعر الوليد بن يزيد :

كلّلانِى توِّجانِى * وبشِعرى غنّيانِى
أطلِقانى من وِثاقِى * واشدُدانى بعِنانِى
إنّ فى الكأسِ لمِسكًا * أو بكَفَّىْ مَن سقانِى

فكان يعجَب ويقول لجُلسائهِ : أما تَرْون شمائلَ الملوك فى شعره ، ما أَبْيَنها !

* * *

• وشيحة المُغنيّة Washieha; Lady Singer.

جارية مغنيّة ذكرها ابنُ فضل اللّه* العُمَرىّ فى كتابه « مسالك الأبصار » ، على أنها كانت من أهل مَنْبج (١) ، فى أيّام* المتوكّل ، وأنّ أمير مَنبج كان يهواها ، ولم يزدْ على ذلك ، ونحنُ لم تعثُر على ترجمةٍ لها فى مَرجعٍ آخَر .

قال ابنُ فضل اللّه العُمَرىّ :

« جارية من أهل مَنبج مُحسِنَة ، وناطقةٌ لَسِنَهْ ، كأنّ أناملَها على مَحضرِ العُود سَوْسنَه ، أحاطَ بها والِى مَنْبِجٍ الأمير ، وحَلّ منها بعدَ المتوكّل مَحلّ السّمير ..... » .

قال : ومن أصواتها :

ولمّا عبثْ بأوتارهنّ ... قُبَيلَ التّبلُّجِ أيقظْننى
عَمِدْنَ لإصلاحِ أوتارهنّ ... فأصلحنَهُنّ وأفسَدْنَنى

الشِّعر لأبى الفتح كشاجم ، والغناءُ فيه مُطلقٌ من الطّريقة الثالثة ، وهى من خفيف الثقيل (١) .

* * *

(١) « مَنْبج » : مدينة بالشام فى الشمال الشرقى من حَلب – انظر : (مَسالك الأبصار) لابن فضل اللّه العُمرىّ ، نسخة (أيا صُوفيا) ج ٦/٢٧٧

(٢) « خفيف الثقيل » : يعنى (خفيف الثقيل الأول ٤/٤) ، ويبدو أن لحنَ هذا الصّوت من فصيلة (السيكاه) – أو «خزام السيكاه» .

• وضيح بن عبد الأعلى

من مغنى الأندلس وأصله من المشارقة الذين وفدوا فى عهد المؤيد هشام ، وكان الخليفة المستكفى باللّه [1] يتخطاه بعنايته .

ذكره ابن فضل اللّه العمرى فى كتابه (مسالك الأبصار) [2] قال :

« طلَع به فى ذلك الأفقِ كوكَبُه الغارِب ، ورجع سحابُه الغارب ، وبلَغ أمرُه المؤيّدَ هشاما [3] وما كانت فتَرت جمرتُه ولا فنِيت إمرَتُه ، فأمَر باستدنائه واستدعَى به لأجل غنائه ، فلمّا حضر مجلسَه المَهيب ، وأحسّ ببأسِه المُتوقّد اللّهيب ، انقلب رجاؤه قنوطًا وانقطَع ممّا كان به مَنوطًا ، إلى أن سكن إنباضَه ، وأزال بالبَسْطةِ انقباضه ، فأظهَر الصّناعة التى كانت إليه مَعزُوّة ، وولّت الهمومُ التى أصبحَتْ به مَغرُوّة ، فأحيا من القلوب رَميمًا ، وطرحَ عن النّفوس عظيمًا ، ثم أخذ العُودَ وضرب به ضربًا كان شفاءً للفَهْم السّقيم ودرياقًا للقلب السّليم ، فتهلّل وجهُ المؤيَّد حتى ظهرَ البِشرُ على جبينه وأمَّل له من الذّهب بمِثل يمينه » .

ومن أصواته :

لمن الدّيارُ كأنّها لو تحُلُلِ * بين الكناس وبين طَلْحِ الأعزلِ
ولقد أرَى والجديدُ إلى بِلىً * موتَ الهَوىٰ وشفاءَ عينِ المُجتَلِى
ولقد أرَى بكَ والمَطىُّ خواضِعٌ * وكأنّهُنّ قَطا فَلاةٍ مُجفَلِ
يا أُمّ ناجيةَ السّلامُ عليكُمُ * قبل الرّواح وقبل لَوْم العُذّلِ
لو كنتُ أعلَمُ أنّ آخِرَ عهدِكُم * يومُ الرَّحيل فعلتُ ما لم أفعَلِ
أو كنتُ أرهَبُ وَشْك بَيْنٍ عاجلٍ * لقنِعتُ أو لَسألتُ ما لم أسألِ

---

(١) الخليفة المستكفى باللّه هو محمد بن عبد الرحمن بن الحكيم (٤١٤/٤١٥ هـ) .

(٢) لم نجد ترجمة مفردة له تخصه فى موضع آخر .

(٣) الأرجح أنه المؤيد هشام الثانى بن الحكم بن الخليفة الأموى بالأندلس ٤٠٠/٤٠٣ هـ

والشِّعر لجرير ، والغناءُ فيه [في الثقيل الأوّل] (١) .

وهذه من طنّانات جرير ، ومنها في هذا :

أعـددتُ للشعـراءِ سُمًّـا ناقـعًـا * فـسـقيـتُ آخرَهُم بكأسِ الأوّلِ
لـمّا وضعتُ على الفرزدقِ مِيسمي * وعلى البَعيثِ جدَعتُ أنفَ الأخطَلِ
أخزى الذى سَمك السماءَ مُجاشعًا * وبَنَى بناءَك في الحضيضِ الأسفَلِ
فامدَحْ سُراةَ بني فُقيمٍ إنّهم * قتلوا أباك وثأرُه لم يُقتَلِ
ودَعِ البراجمَ أنّ شُربَكَ فيهمُ * مُرٌّ عواقبُه كطعمِ الحنظَلِ
باتَ الفرزدقُ يستجيرُ لنفسه * وعَجانُ جَعْثٍ كالطريق المُعمَلِ
أين الذى عدّدتَ أن لا يُدركُوا * بمجرّ جعثٍ يابن ذاتِ الرُّمّلِ
أسلَمْتَ جَعْثًا إذ تجرُّ برِجْلِها * والمنقرىُّ يدوسُها بالمِنشَلِ
تهوِى استَها وتقول يالَ مُجاشعٍ * ومَشَقٌّ ثُقْبتِها كعينِ الأقبَلِ
لا تذكُروا حُلَلَ الملوك وأنتمُ * بعدَ الزُّبير كحائضٍ لم يُغسَلِ
ما كان يُنكَر في يدىٍّ مُجاشعٍ * أكلُ الخَريز ولا ارتضاعُ الفَيْشَلِ

حُكِي أنّه ممّن كان محمّد بن عبد الرّحمن خليفة الأندلسِ يلحقه برعايته ويَلحظُه بعنايته ، وكان قد سافَر عنه مدّةً أطال شُقَّتها ، وحمّل وَقْر أعبائه شَقّتها ، ثم آن له العَوْد إلى ذلك النّدِيّ ، وقرُب بحيث شَمَّ سَوابِقَ عَرْفِه النّدِيّ ، ولم يبقَ

(١) بالأصل بياض بعد قوله : « والغناء فيه » ، وقد جعلناه في الثقيل الأول ، من قبل أن اللحن المشهور في البيتين الرابع والخامس من هذه الأبيات قديم ، كان لابن سريج ، ثقيل أوّل بالسبابة في مجرى الوسطى .

إلاّ مَرحلةً يَقطعُـها ، وسَوْطَ مَطيّةٍ تمتد به أذرُعُها ، فهاجَهُ قُربُ الدّار إليه شوقًا وطارَ به إليه سَوْقًا ، فصنع لحنًا فى شعر الحُسَين بن مَطير :

ولمّا تَنكّبنا الكثيبَ وأطلَعتْ * لنا السّدّةُ العَلياءُ قلتُ لصاحِبى
ألاَ فانشرِحْ صدرًا فلم يبقَ بَيْننا * وبين المُنَىٰ إلاّ كناخةِ راكِبِ

ورَفع به عَقيرتَه يُغنّى فى النّداء ، وصاغَهُ بين غناءِ الرُّكبان والحُداء ، وسمعها فى النّفَر مَن منه حفظَها ، وأدّاها كما منه تلقَّظَها ، فما أتَى وضيحُ بابَ محمّد ابن عبد الرّحمن إلاّ وقد سبَق بها الخبَرُ إليه كأنّما ألقتْها الرّيحُ فى أُذنه ، فحين دخَل عليه قال له : لَينشرح صدرُك فلم يَكُ قد كان بقِى بينك وبين المُنَىٰ إلاّ إناخةَ راكِبٍ ، فهاتِ الآنَ ما صنعتَ ، فاندفع يُغنّى فيه ومحمّد بن عبد الرّحمن يميل حتى كاد يسقط عن السّرير ، ثم عجّل له بتَخْتٍ من القُماش وثلاثمائةٍ من الدّنانير .

* * *

● الوليد بن يزيد ، الخليفة الأُموى - Alwlied ibn yazied Khalefhat Walied ibn yazied.

{ ٩٠ - ١٢٦ هـ
{ ٧٠٩ - ٧٤٤ م

أبو العبّاس الوليدُ بن يزيد بن عبد الملك بن مَروان ، من خلفاءِ بنى أُميّة ، كان أديبًا شاعرًا ، أكثر شعره فى الخَمر ، وفى هجاءِ عمّه هِشام بن عبد الملك ، وكان ماجنًا متهتّكًا يهوى السّماعَ مع شُرب الخمر ، أراد الحجّ ليشرَب فوق ظهر الكعبة فمقتَهُ الناسُ وقُتِل بالبَخْراء ، إحدى قُرىٰ دمشق ، ولم تدم خلافته

سِوى عام واحد (١٢٥ - ١٢٦هـ) ، وكان يألَفُ من المُغنّين أبا كامل الغُزَيل الدّمشقى ، فكان يُسمّيه جامعَ لذّتى ، وهو القائل فيه [١] :

سقَيتُ أبا كاملٍ * من الأصفر البابلى
وسقيتُها مَعبداً * وكلّ فتًى فاضلِ
لىَ المَحْضُ من وُدّهِمْ * ويغمُرهُم نائلى
فما لأمنى فيهِمُ * رسوى حاسد جاهلِ

وهو صوتٌ لأبى كامل المُغنّى ، من الثقيل الأوّل بإطلاق الوتر فى مجرى البنصَر .

قال أبو الفرج الأصفهانى :

وممّن غنّى من الخُلفاءِ الوليدُ بن يزيد ، وله أصواتٌ صنعها مشهورة ، وكان يضرب بالعُود ويُوقّع بالطّبل ويمشِى بالدُّفّ على مَذهب أهل الحجاز .

قال أبو الفرج : ومن مشهور صنعته فى شعره :

* * *

(١) « الأغانى » ج ٧/٩٣ ، ج ٩/٢٧٤ - طبع دار الكتب المصريّة .

حـــرف اليـــاء

(ى)

• ياقوت الحمَوِىّ ، الخطّاط Yaqout el Hamawi; Calligraphist.

٥٧٣ - ٦٢٦ هـ
١١٧٨ - ١٢٢٨م D. 1228

جمالُ الدّين أبو الدُّرّ ، ياقوتُ بن عبد اللّه الحمَوِىّ ، مَولى المُستعصم باللّه ، ذكرَ ابنُ فضل اللّه العُمَرىّ فى كتابه : (مسالك الأبصار) ، أنه رومىّ الأصل ، من سَبْى الرّوم (١) ، كان قد حُمِل صغيرًا إلى بغداد ، فاشتراهُ رجلٌ من التّجار ، كان عسكر الحموِىّ ، واعتنىٰ به ، فتعلّم الخطّ والقراءَة والحِساب ، فعهد إليه ببعض أعماله ، فكان يجوب البُلدان فى أسفارٍ له ، واشتغل بالقراءَة ونسخ الكتب فظهرت مَواهِبه ، فهو رأسُ مدرسةٍ من الخطّاطين الذين ظهروا فى القرن السابع للهجرة ، تتلمذَ على نجم الدين بن كبوش المصرىّ ، ثم كتبَ على الشيخ زكى بن حبيب ، وله عدّة كتب موسوعيّة أشهرها : (معجم البُلدان) ، ثم كتاب : (إرشاد الأديب فى معرفة الأديب) ، وكلاهما على ترتيب حُروف المُعجم تباعًا .

ولم يكن مشهورًا فى المُوسيقىٰ ، وإنّما له مذهبٌ فى الأدب الكامل ، والنّحو والخَطّ ، وله من شعره قوله :

بَدا بوجهٍ يخجلُ الشَّمْسَ * المُنيرَ المُشرِقَهْ
فى أُذنه لؤلؤةٌ * كأنها والحَلقَهْ
قَدّاحَةٌ فى وردةٍ * بالياسَمين مُلْحَقَهْ

* * *

(١) انظر : ترجمته فى أكثر المَراجع ، وانظر : (الموسوعة العربيّة الميسّرة) .

• يحيَى بن أبى منصور Yahya - bn Abi - Mansour - el Monajjim.

٠٠٠٠ - ٢١٦هـ
٠٠٠٠ - ٨٣١ م D. 831

يحيَى بن أبى منصور المُنجم ، رأسُ عائلة المُنجّم ، الذين وكلَ إليهم المأمونُ ترجمة الكُتب اليُونانيّة فى العُلوم والفنون ، عندما أسّس فى بغداد دارًا كانت تسمّى : « بيت الحكمة » .

* * *

• يحيَى بن بقىّ القُرطبىّ Yahya - bn Baqi - el Qurtubi

ت . ح ٥٤٥ هـ
= ١١٥٠م

أبو بكر يحيَى بن محمّد بن بقِىّ القُرطبىّ (١) ، من أوائل شعراءِ الأندلس الذين عُقدت لهم الزّعامة فى فنون الشِّعر والموشّحات البديعة التى تغنّى بها المَغرب ، كان أبىَّ النّفس كريمًا عليها ، مطبوعًا على نظم الجيّد من الشّعر الرقيق ، فقاسَى كثيرًا فى بدءِ حياته ، حتى اتّصل بأمير المغرب يحيَى بن علىّ بن القاسم ، فأكرَمه وأجزلَ له ، فكانت أجودُ قصائده فى مديحه ، وهو القائل عن نفسه :

وضيَّعنِى قومى لأنِّى لِسانُهم * إذا أُفحِم الأقوام عند التّكلُّم

---

(١) كذا ذكَرهُ لسان الدين بن الخطيب المتوفى سنة ٧٧٦ هـ ، وفى (معجم الأدباء) : « أبو بكر يحيَى بن عبد الرحمن بن بقىّ ، وأيضًا فى نسبهِ اختلاف فهو فى كتاب (المُغرِب فى حُلى المغرب) : يحيَى بن بقىّ الطليطى » .

ومن شعره البديع فى الغزَل :

بأبى غزالٌ غازلَتْهُ مُقلتِى * بين العُذَيب وبين شَطَّىْ بارِقِ
بِتْنا ونحنُ من الدُّجىٰ فى لُجَّةٍ * ومن النُّجوم الزُّهرِ تحتَ سُرادِقِ
عاطَيْتُه واللّيلُ يسحب ذَيْلهُ * صَهْباءَ كالمِسْكِ العتيقِ لناشِقِ
وضَمَمْتُه ضَمّ الكَمِيّ لسيفهِ * وذؤابتاهُ حمائلٌ فى عاتِقِى

ذكر له لسانُ الدين بن الخطيب فى كتابه : (جيش التوشيح) تسعًا من موشحاتِه الجيِّدة ، لم يكن من بينها الموشّحة المشهورة عند المشارقة ، التى مطلَعُها (١) :

عبثَ الشوقُ بقلبِى فاشتكَىٰ * ألَمَ الوَجْدِ فلبّتْ أدمُعِى

أيّها الناسُ فؤادِى شغِفُ
وهو من بَغْيِ الهوىٰ لا يُنصَفُ
كم أُدارِيه ودمعِى يكِفُ

أيّها الشادِنُ مَن علّمكَا * بسِهام اللّحظِ قَتْلَ السَّبُعِ

وهذا الموشح عارضَهُ الحفيدُ ابنُ زُهَير المتوفّى سنة ٥٩٥ هـ ، بآخَر مَطلعُه (٢) :

---

(١) انظر : (نفح الطِّيب) ج ٢/٤٦٥ – المطبعة الأزهريّة بالقاهرة سنة ١٣٠٢هـ .

(٢) وينسُبه البعض إلى ابن المُعتَزّ ، انظُر : « العَذارى المائسات » ، وانظر كذلك : « الموشحات والأزجال » – الدكتور مصطفى عوض الكريم .

أيهـا السّاقِي إليك المُشتكَىٰ * قد دعونـاكَ وإن لم تسمعِ

وندِيمٍ همْتُ في غُرّتِه

وشربتُ الرّاحَ من راحتِه

كلّما استيقظَ من سَكْرتِه

جذبَ الزِّقَّ إليه واتَّكا * وسقاني أربعًا في أربعِ

ثم عارضه أيضًا الصّلاح الصّفَديّ المتوفى سنة ٧٦٤ هـ بموشّحتِه التى أولها :

هلكَ الصبُّ المُعنَّىٰ هل لَكَا * فى تلافيهِ بوعدٍ مُطمِعِ

أيها البدرُ الذى لمّا بَدَا

غابَ عن عُشّاقه فيه الهُدَىٰ

أنتَ فى قلبى مُقيمٌ أبَدا

فلكَ الأحشاءُ أمسَتْ فَلَكَا * فاستقِمْ فى الأَوجِ منها واطلعِ

ومع ذلك ، فليس لهذه جميعًا أو أحدِها تلحيناتٌ معهودة تُسمَع فى زمـاننا ، والذى يمكن هُنا أن نذكُره ، من شواهدِ ، فى قِسمة المُوشح وأجزائه ، أنّ أفضَل تلحيناته تبدو فى الإيقاع الذى يُسمّى قديمًا : (الرَّمَل [1] ٤/٦) .

* * *

(١) انظر : (رَمَل) ، فى الإيقاعات (٤/٦) .

• يحيَى بنُ علىّ بنُ يحيَى المُنجّم — Yahya - bn Ali ibn Yahya el Monajjim

٢٤١ — ٣٠٠ هـ

أبو أحمد يحيَى بنُ علىّ بن يحيَى المُنجّم ، من رُواة الأخبار، روَى عنه أبو الفرج الأصفهانىّ كثيرًا من أخبار المُغنّين ، وله رسالة [1] فى : الفرق بين النغم على مذهب إسحاقَ الموصلىّ ، ثم على مَذهب أهل التعاليم .

وقد حاوَل أن يُميّز تجنيسات الأغانى على مَذهب إسحاقَ فلم يُوفّق ، حيث خلَط فى تعريف « الوسطىٰ » التى عَناها إسحاقُ باسم : المجرىٰ ، فجعلها نغمة دستان الوسطى القديمة ، بينما يعنِى بها إسحاق ، بقوله : « ... فى مجرى الوسطىٰ » ، نغمةَ وسطى زلزل دون غيرها ، وهى ثالثة الجنس القوىّ المستقيم المُسمّى اصطلاحًا : « راست » ، فالمُجريان على مذهب إسحاق هما هذه الوسطىٰ ، ثم البنصر ، وهاتانِ لا تجتمعان فى أصل جنس واحِد .

* * *

---

(١) مخطوط رقم ٣٠٩٧ مكتبة رضا رامبور بالهند ، وضمن ٢٣٦١ — ٥٣ بالمتحف البريطانى ، ثمّ تحقيقه لأوّل مرة سنة ١٩٥٠م ، ثم أعيد تحقيقه سنة ١٩٦٤م ، غير أنه لا يزال ناقصًا ، رغم أنه رسالة قصيرة .

وانظر : « مصادر الموسيقى العربيّة » رقم (١٢٣) باسم : (رسالة فى الموسيقى) — لابن المُنجم .

● يحيـى بن نور الدين الحـكيم — Yahya bn Nour ed Din el Hakiem.

.... ٧٦٠ هـ
.... ١٣٥٩ م — D. 1359

نظامُ الدّين يحيَى بن عبد الرّحمن نور الدين الحكيم (١) ، الجعفريّ البغداديّ المَولد ، وهو الكاتب المُجوّد صاحبُ اللّحون والأنغام المُطربة ، أخذَ الخطّ عن السّهرَوَرْدِيّ وأجادَ فى الموسيقىٰ وله فيها صناعةٌ مُطربة ، وكان السلطانُ أبو سعيد المشرِقيّ ، جمالُ الدين عُمَر بن خِضر الدّيسنى يرعاهُ ويقرّبه ، ومن شِعره ، وله فيه غناءٌ (٢) :

ألا ليتَ شِعرى متى نلتقِى * ومن مُدّة الهَجْر لِى كَمْ بقِى
لقد طالَ عهدُ النّوىٰ بيننا * كأن التّواصُلَ لم يُخلَقِ

ومنه أيضًا :

لكُم مِنّىَ الوُدُّ الذى لا يَبْرحُ * ولِى فيكمُ الشّوقُ الشديد المُبرَّحُ
وفي القلب ما لا أستطيعُ أبثُّه * ولستُ به للكُتْبِ والرُّسْلُ أفصَحُ
زعمتُم بأنّىَ قد سلَوْتُ هَواكُم * لقد كذب الواشِى الذى يتَنصَّحُ

* * *

---

(١) انظر : ترجمته بتوسع فى أعيان العَصر وأعوان النّصر – للصّفدى .

(٢) والغناءُ فى هذا الشعر غير مُجنّس ، ويمكن أن يُصنَع فيه أكثر من لحن واحد .

• يحيى بن واصل المكّى

Yaheya ibn Wasil el Mecci

من قُدامَى المُغنّين فى مكّة ، نَزْرُ الصّنعة قليلُها ، له صوتٌ من المائة المُختارة ، ولحنُه ثقيل أوّلُ بالوسطى فى مَجراها عن إسحاق ، فى شعر الأحوَص ، وهو :

يا دينَ (١) قلبكَ منها لستَ ذاكرَها * إلاّ تَرقْرَق ماءُ العين أو دَمَعا
أدعُو إلى هجرها قلبى فيَتْبعُنى * حتى إذا قلتُ هذا صادقٌ نَزَعا
وزادَنِى كَلَفًا فى الحُبّ أن منعتْ * وحَبُّ شىءٍ إلى الإنسان ما مُنِعَا

قال أبو الفرج (٢) :

« ... ويحيَى بنُ واصلَ رجلٌ قليلُ الصّنعة غير مشهور ، ولم أجد له خبَراً فأذكُرَه » .

* * *

• يحيَى .. (جارية أبى محمد المُهلّبىّ وزيرُ معزّ الدولة)

Yahya; Lady Singer.

يحيَى - جارية مغنّية ذكَرها بهذا الاسم ابنُ فَضْل اللّه العُمَرىّ فى كتابه « مسالك الأبصار » (٣) على أنها كانت للحسَن بن محمّد بن هارون المُهلّبى وزير مُعزّ الدّولة ابن بُوَيْه الدَّيلمىّ ، ومن ندمائه ، قال :

---

(١) قوله : « يا دينَ قلبك ... » ، يخاطب نفسه ، بمعنَى : « يا وَيْلَ قلبك منها ... » .

(٢) « الأغانى » ج ٤/ ٣٠٠ - طبع دار الكتب المصرية .

(٣) « مسالك الأبصار » - نسخة (أيا صوفيا) ص/٢٧٨ (أ) .

« كانت جاريةً تملأ العَيْن ، وتُفرِغ العَيْن [1] ، لو رآها ابنُ عُيَيْنة لَما لبث بلحظه أن رشَقها ، أو أبو يزيدَ البُسطاميّ ، لَما زادَ فى أن بسَط عُذْرَ مَن عشقها ، هيفاءَ رُود ، بيضاءَ تطول بحدَقٍ سُود ، مُخصّرةً تزدانُ بها عقودُها ، وترفّ إليها رفيفَ الخُزامَىٰ بانَ لها نجُودها ، ومن أصواتها :

تأوّبَ عنّى طَيْفٌ أَلَمْ * لطارقةٍ طرقَتْ فى الظُّلَمْ
تبيّن منها خيالٌ سَرَىٰ * لتسلُبَ حِلْمى بذاكَ الحُلُمْ
فما أنسَ لا أنسَى إذ أقبلَتْ * تَمشَّى كَغُصنٍ سقَتْهُ الدِّيَمْ
على رأسها مِعجَرٌ [2] أخضَرْ * وفى جِيدِها سُبَحٌ من بُرَمْ

الشعرُ لأبى الفَرج الأصفهانىّ ، والغناءُ فيه من خفيف الثقيل المَزموم [3] .

* * *

• يحيَى المَكّى — Yahya el Meccaur; Singer.

...... ٢٣٢ هـ
...... ٨٤٦ م — D. about 846

هو يحيَى بن مرزوق المكّىّ [4] ، شيخ المُغنّين والمُلحّنين ، فى الدولة العباسيّة ، أصلُه مَوْلىٰ بنى أميّة ، غير أنه كان يكتم ذلك ، خوفًا من أن يتجنّبه

---

(١) « العين » هنا ، بمعنى الدنانير المضروبة .

(٢) « المعجر » : من ألبِسة الرأس ، أو ما تلفّه المرأة على رأسها .

(٣) « خفيف الثقيل المزمرم » تعريف يراد به لحنٌ إيقاعه خفيف ثقيل (٤/٤) ونغمةُ من الجنس المَزموم بالسبّابة ، فى العود ، وهو أشبه بلحن (الحُسينى) عند المحدثين .

(٤) « الأغانى » ج ١٧٣/٦ – طبع دار الكتب المصرية – أخبار يحيى المكى .

بنو العبّاس ، فكان إذا سُئل عن ولائه انتمى إلى قُرَيش ، ويستعفى من مسألة : من أىّ بطنٍ هو من قُريش ، كان يُكنَى أبا عثمان ، وعُمِّر حتى جاوز المائة والعشرين سنةً ، ومات وهو صحيحُ السّمع والبصَر والعَقْل ، وأصاب بالغناء ما لم يُصبْهُ أحدٌ من نُظرائه ، وكان قدِم من الحجاز بين الذين قدِموا على المهدىّ فى أوّل خلافته ، فخرج أكثرُهم وبقِىَ يحيى بالعِراق هو وولده يخدمون الخُلَفاءَ إلى أن انقَضَوْا ، وكان آخِرُهم محمّد بن أحمد بن يحيَى المَكِّى .

وكان إبراهيمُ الموصلىّ وابن جامعَ وفُلَيح ، يفزَعُون إليه فى الغناء القديم يأخذونه عنه ، ويعانِى بعضُهم بعضًا بما يأخذُه منه ليَغْرُبَ به على أصحابه ، فإذا خرجتْ لهم الجوائز وفّروا منها نصيبه .

وكان أعلَم الناس رِواية بالغناء القديم ، ولكنّه كان بخيلاً به ، إلاّ بعوضٍ كثير ، فإذا سُئِل عن صوتٍ اجتهد فى تحرِيفه بإحكام حتى يُشْتَبه على سامعه .

وله مع ذلك صنعةٌ عجيبةٌ نادرةٌ متقدّمة ، حتى كان يصنع بعضَ الألحان ويتشَبّه فيها بالقُدماء ، ثم ينسبُها إلى أحدهم دون أن يبدُوَ فى ذلك تحريفٌ عن الطراز القديم .

قال أبو الفرج الأصفهانى : أخبرنى عبدُ اللّه بن الربيع قال : حدّثنى وَسْواسةُ ابن الموصلىّ قال : حدثنى محمّد بن أحمد بن يحيَى المَكِّىّ قال :

عمل جَدّى كتابًا فى الأغانى ، وأهداهُ إلى عبد اللّه بن طاهر ، وهو يومئذٍ حديث السنّ ، فاستحسَنه وسُرَّ به ، ثم عرَضه على إسحاقَ فعرّفه أنّ عَوارًا كثيراً به فى نسب الأصوات إلى أصحابها ، لأن جَدّى كان لا يصحّح لأحَدٍ نسبة صوتٍ البتّة ، وكان ينسُب صنعتَهُ إلى المتقدّمين ، ويُنحِل بعضَهم صنعة بعض ، ظنّا بذلك على غيره ، فسَقط الكتابُ من عينَىّ عبد اللّهِ وبقِى فى خزانته ، ثم وقع إلى محمّد ابن عُبَيد اللّه ، فدَعا أبى ، وكان إليه مُحسنًا وعليه مُفضلاً ، فعرَضه عليه ، فقال له : إنّ فى هذه النِّسَب تخليطًا كثيراً ، خلَطَها أبى لضَنّهِ بهذا الشأن على الناس ،

ولكنى أعملُ لكَ غيره ، أُصحّح فيه هذا وغيره ، فعمِل له كتابًا مُصحَّحًا ، فيه أصواتٌ كثيرة للقدماء ، فوصَله بثلاثين ألف درهم ، وصحّح له الكتاب الأوّل أيضًا ، فهو الذى فى أيدى الناس .

قال أبو الفَرج الأصفهانىّ : أخبرنى عمّى قال : سمعتُ عُبيد اللّه بن عبد اللّه ابن طاهرٍ وولده ، وكان من القُوّاد ، قال :

حضرتُ يحيَى المكّى يومًا وقد غنّى :

إنّ الخليطَ أجَدَّ فاحتملاَ * وأرادَ غيظكَ بالذى فَعَلا
فظلَلْتَ تأمُل قُربَ أوبتِهمْ * والنّفسُ ممّا تأمَلُ الأمَلاَ

فسُئل عنه فنَسَبَهُ إلى الغريض ، فقال له إسحاق : يا أبا عثمان ، ليس هذا من نَمطِ الغريض ولا طريقتهِ فى الغناء ، ولو شئتَ لأخذتَ مالَكَ وتركتَ ما للغريض ! فاستَحْيا يحيَى ولم ينتفع بنفسه بقيّة يومه ، فلمّا انصرَف بعثَ إلى إسحاقَ بألطافٍ وهَدايا وكتبَ إليه يُعاتبه ويستكفّ شرَّهُ ، فكتب إليه يعتذر وردّ الألطافَ التى حَملها إليه ، وحَلف أن لا يُعارِضه ، فكان إذا سُئلَ بحضرته عن شىءٍ صدَق فيه ، وإذا غابَ إسحاقُ خلطَ فيما يُسألَ عنه .

قال أحمدُ بنُ سعيد : والاختِلافُ الواقعُ فى كُتب الأغانى إلى الآن ، من بقايا تخلِيط يحيَى ، قال : وكانت صنعتُه ألفَ صوتٍ منها مائةٌ وسبعون صوتًا غلبَ فيها على الناس فلم يَقُم له فيها أحد .

قال أبو الفرج الأصفهانى : حدّثنى جحظةُ قال : حدّثنى هِبةُ اللّه بن إبراهيم المهدِىّ قال : حدّثتنِى ريّقٌ وشارِيةُ جميعًا قالتا :

كان إبراهيمُ بنُ المهدىّ فى مجلس محمّد الأمين يومًا ، والمغنُّون حضور ، فغنى يحيَى المكِّىّ لحنَه من خفيف الثقيل :

خليلٌ لِى أهيمُ به * فما كافًا ولا شَكَرا
بل يُدعَى له باسمِى * إذا رِيعَ أو عَشَرا

فاستردّه إبراهيمُ وأحَبّ أن يأخُذَه ، فجعل يحيَى يُفسده ، وفطنَ الأمين بذلك فأمر له بعشرين ألف درهم ، وأمره أن يَرُدّه دون تخليط ، فدَعا له وردَ الصوت وجَوّده ، ثم استعاده إبراهيمُ ، فقال له يحيَى : ليست تطيبُ نفسِى لك إلا بِعوَضٍ من مالك ، فضحك الأمين وحكم على إبراهيم بعشرة آلاف درهم ، فأحضَرها واستَردّ الصوت .

قال أبو الفرج ، وقال محمدُ بن أحمَد بن يحيَى المكّى فى خبره : حدّثنى أبى أحمدَ قال : قال لى إسحاق : يا أبا جعفر ، لأبيكَ مائةٌ وسبعون صوتًا ، مَن أخذها عنه بمائةٍ وسبعينَ ألفَ درهمٍ فهو الرّابح ، فقلتُ لأبى : أىّ شىءٍ تعرف منها ؟ فقال :

منها فى شعر الأخطل ، ولحنُه ثقيلٌ أوّل :

خَفّ القطينُ فراحوا منكَ وابتكَرُوا * وأزعجَتْهُم نوًى فى صَرْفِها غِيَرُ
كأنّنى شاربٌ يومَ اسْتَبدّ بهم * من قهوةٍ عتَّقتْهَا عصٌّ أو حِدَدُ

قال : ومنها :

بانَ الخليطُ فما أُوَمّلُه * وعَفَا من الرَّوحاءِ منزلُهُ
ما ظبيةٌ أدماءُ عاطِلةٌ * تحنُو على طِفلٍ تُطفِّلُه

لحنُ يحيَى المكيّ فى هذا الشعر ثقيلٌ ثانٍ بالبنصر، قال أحمد : قال لى إسحاق : « ودَدْتُ أن هذا الصّوت لِى ، أو لأبى ، وإنى مُغرّمٌ عشرة آلاف درهم ، ثم قال : هل سمعتُم بأحسَن من قوله :

ما ظبيةٌ أدماءُ عاطِلةٌ * تحنُو على طفلٍ تُطفِّلُه

قال : ومنها ، ولحنُه من الثقيل الثانى :

وكفٍّ كعُواذِ (١) النّقا لا يُضيرُهَا * إذا بَرزَتْ ألاّ يكونَ خِضابُ
أناملُ فُتْخٌ (٢) لا ترى بأُصولها * ضُموراً ولم تظهر لهنّ كِعابُ

قال : ومنها ، فى الثقيل الأوّل :

ألا مرحَبًا بخيالٍ ألَمّ * وإن هاجَ للقلب طولَ الألَمْ
خيالٌ لأسماءَ يَعتادنِى * إذا الّليلُ مَدّ رِواقَ الظُّلَمْ

ومنها فى إيقاع الثقيل الثانى ، بالوسطى :

كم ليلةٍ ظَلْماءَ فيكِ سَريْتُها * أتعبتُ فيها صُحْبتِى ورِكابى
لا يُبصِر الكلبُ السَّروقُ خِباءَها * ومواضعَ الأوتادِ والأطنابِ

وفيه خفيف ثقيل بالوسطى للغريض ، قال ابنُ المكِّىّ :

---

(١) عُوّاد النّقا : ديدان طوال تخرج من الرّمل .

(٢) « فُتْخ » ، بالتسكين ، بمعنى ليّنة رَخْصة .

غنّى أبى الرشيدَ ليلةً هذا الصوتَ فأطربَهُ ، ثم قال له : قُمْ يا يَحيَى فخُذْ ما فى ذلك البيت ، فظنّه فرشًا أو ثيابًا ، فإذا فيه أكياسٌ فيها عَيْنٌ ووَرِق [1] ، فحُمِلت بين يديه فكانت خمسين ألف درهم ، مع قيمة العَيْن .

قال ومنها :

إنّى امْرؤٌ مالِى يقِى عِرْضِى * ويَبِيتُ جارى آمنًا جَهْلِى
وأرَى الذَّمامةَ [2] للرّفيقِ إذا * ألقَىْ رِحالَتهُ إلى رَحْلِى

ولحنُه خفيف ثقيل ، قال ابن المكّىّ : غنّى ابنُ جامع الرّشيدَ البيت الأوّل من هذا الصّوت ولم يَزْدِ شيئًا ، فأُعجب به الرشيدُ واستردّه مرارًا ، وأسكتَ جميع المُغنّين ، ثم أمرَ له بعشرة آلاف درهم ، قال :

فمضَى إبراهيمُ الموصلىّ من وجهه إلى يحيَى المكّى فأخبره بالذى كان من أمر ابن جامع ، واستغاث به ، فقال له : أفَزادَ على البيت الأوّل شيئًا ؟ قال : لا ، قال : أفرأيتَ إن زِدتُكَ بيتًا ثانيًا لم يعرفه ابنُ جامع ، أو أُنسيه ، وطرحتُه عليكَ حتى تأخُذَه ، ما تجعل لى ؟ قال : النّصف ممّا يصِل إلىّ ، فلمّا حَضر المغنّون من غَدٍ ، ودُعِى إبراهيمُ للغناءِ كان هذا الصوتُ أوّل غنائه ، فغنّاهُ إبراهيمُ وتحفّظ فيه فأصابَ وأحسَن غايةَ الإحسان ، وشربَ عليه الرشيدُ واستعادَه ، فأمر له بعشرة آلاف درهم وعشرة خَواتيم وعشر خِلَع ، فحَمل ذلك كلّه وانصرف إلى يحيَى فقاسمه ، فأمّا ابنُ جامعَ فقد غضب وقصد دارَ يحيَى ، وكان فى بقايا علّةٍ ، فاحتَجب عنه ، فدفع ابنُ جامع فى صدر بوّابه ودخل إليه ، فقال له : إيهِ يا يَحيَى ، كيف صنعت ؟ ألقَيْتَ

---

(١) « عين وورق » : الدنانير والدراهم المضروبة .

(٢) « الذّمامة » : الحُرمة ، وحقّ الجوار .

الصّوتَ على الـجُرْمُقانيّ ! لا رفع اللّه صرعتك ولا وهبَ لك العافِية ، وتشاتَما ، ثم خرج ابن جامع من عنده وهو مُدَوّخ .

وليحيَى المكّيّ من الأصوات المائة المُختارة ، عن أبى أحمد يحيَى بن علىّ ابن يحيَى المُنجّم ، ولحنُه من الهزَج بالوسطى ، فى :

يا طللاً غيّرهُ بَعدى * صَوْبُ ربيع صادِق الوعد
أراكَ بَعد الأُنسِ فى وَحْشةٍ * لستَ كما كنتَ على العَهْد
ما لى أُبكّى طَللاً كلّما * ساءَلتَهُ عَىَّ عن الرّدِّ
كان به ذو غُنُجٍ أهيَفُ * أحورُ مَطبوعٌ على الصَّدِّ

* * *

• يراعة Yaraaeh; Pipe.

اسم قديم للمزمار ، أو الشبّابة ، من آلات النّفخ ، وتُسمّى : اليَراعة المُثقّبة ، ويُراد بها « مزمار الرّاعى » .

* * *

• يُزْبكِى Yuzbeki; Mode

اسمُ هيئةٍ لحنّية تُستعمل في الموصل ، وقد يسمُّونها أيضًا فى العِراق « سيكاه جَمّالى » ، بمعنَى التى يغنّيها الرُّكبان ، وكلاهما فى طريقة مقام « خُزام السيكاه » .

* * *

• يـزيدُ حَـوراء

Yazied Hawraa; Singer

...... ١٧٤ هـ
...... ٧٩٠ م

من المُغنّين القُدامى ، من طبقة ابن جامع وإبراهيمَ الموصلىّ ، مُحسنٌ كثير الصناعة ، يكنى : أبا خالد ، من أهل المدينة ، مولى بنى ليث ، كان ممّن قدموا على المهدىّ فى خلافته ، فغنّاهُ فأُعجِب به ، وكان مطبوعًا على الغِناء حسَنَ الصوت حُلوَ الشمائل .

قال أبو الفَرج الأصفهانى (١) :

أَخبرنى عمّى قالَ : حدّثنى أحمد بن المَرزبان قال : حدّثنا شَيْبةُ بن هشام ، عن عبد اللّه بن العباس الربيعىّ قال :

كان يزِيدُ حوراء نظيفًا حسَن الوجه شَكلاً ، لم يَقْدم علينا من الحجاز أنظَفُ ولا أَشكَلُ منه ، وكان يتعصّب لإبراهيمَ الموصلىّ على ابن جامع ، فكان إبراهيمُ يرفع من قدرِه ويشيع ذِكْره بالجميل ويُنبّه على مواضع تقدُّمِه وإحسانه ، ويبعث بابنه إسحاقَ إليه يأخذ عنه .

وكان صديقًا لأبى مالكٍ التّميمىّ لا يكاد أن يُفارقه ، ومرضَ يزيدُ مرضًا شديدًا واحتُضِر ، فاغتَمّ الرّشيدُ وبعث بمسرور الخادم يسأل عنه ، ثم لم يُمهِلْه المَرضُ فمات ، فقال أبو مالكٍ يرثيه :

لم يُمتّع من الشّباب يزيدُ * صارَ فى التُّربِ وهو غَضٌّ جديدُ
خانه دهرُهُ وقابَله منْـ * ـه بنَحْسٍ ودابَرتْهُ السُّعودُ
فكأن لم يكن يزيدُ ولم يَشْـ * ـجُ نديمًا يهُزُّه التّغريدُ

(١) « الأغانى » ج ٢٥١/٣ – طبع دار الكتب – أخبار يزيد حوراء .

وفى هذه الأبيات لحنٌ للحُسَين بن مُحرِز من الثقيل الثانى بالبنصر ، من رواية عَمْرو بن بانَهْ .

وليزيدَ حوراءَ صوتٌ من المائة المختـارة ، من روايـة علىّ بن يحيَى المُنجّم ، وهو (١) :

يا لَيْلتِى تزدادُ نُكْرَا * من حُبّ مَن أحبَبْتُ بِكْرَا

حوراءُ إنْ نظرَتْ إليْـ * ـكَ سقَتْكَ بالعَيْنَيْنِ خَمْرا

ولحنُه المختار رمَلٌ بالبنصر ، عن عمرو بن بانَةَ ويحيَى المكىّ .

* * *

• يعقوب طاتيوس Jacob Tatious; Musician.

من أعلام الموسيقَى فى تركيا ، أصلُه من أرمينيا ، كان يعيش فى الآستانة ، شغفَ بالموسيقىٰ منذ صغره ، وكان مطبوعًا عليها بالغريزة ، فتعلّم العزفَ على آلة « الكمان » فبَرع إلى حدّ الإعجاز ، وقد تشبّع بالألحان التركيّة فصار أحد أساطِين العازِفين على تلك الآلة .

وقد يحسّ المرءُ من خِلال البِشروات والسماعيّات التى وضعها طاتيوس أنه شخصيّة مُلْهَمة بارزة ، له أسلوب منفرد ليس فيه من التقليد والمُشابهاتِ شيءٌ من جنسه ، غير أنه لم يكن مع ذلك من أصحاب التلاحين الغنائيّة فى المنظومات الدالّة على المَعانى المقرونة بحروف الأقاويل .

والمعروف من البِشرَوات التى وضعها (٢) :

---

(١) « الأغانى » ج ١٣٤/٣ - طبع دار الكتب - أخبار بشار بن بُرد .

(٢) انظر : « مجلة روضة البَلابل » سنة ١٩٢٤م - عدد ٦ السّنة الرابعة .

بيشرَو (راست) طاتيوس : وهو أنموذج فى مقام (الرّاست) يُعدّ من السَّهل المُمتَنع .

ثم (كارجغار) طاتيوس : وهو تُحفةٌ فى هذا المقام .

ثم (حجازكار كردى) (١) طاتيوس : وهو من التآليف الموسيقيّة المتينة .

وله أيضًا سماعيّات كثيرة ، منها :

(سماعى سُوزناك) طاتيوس .

و (سماعى حُسَينى) طاتيوس .

و (سماعى كارچغار) طاتيوس .

وقد حالفَه سوءُ الحظّ فى أيّامه الأخيرة خاصّةً ، ومات ولم يكن فى يَده ما تحتاجُ إليه نفقاتُ دفنه ، وكان الأرمَنُ من أهله يلومونه بأنه أصبح علَمًا تركيًا فى الموسيقىٰ وليس من طائفتهم .

* * *

• يعقوب بن الخليفة المهدىّ Iacob ibn el Mahdi - Khaliphate.

(أواخر القرن الثانى هـ) 2nd Cen. Hij.

يعقوب بن المهدىّ ، أخو عُليّة بنت الخليفة المهدىّ ، وكان يجيد الزّمر ، وله فيه صنعةٌ ومذهبٌ حسَن .

---

(١) قال صاحب المجلة ، فى ملاحظةٍ عن مقام (حجازكار كردى) ، إنّ تسميته كذلك خطأ ، والأصَحّ أن يسمى (طرز حجازكار) ، والذى نراهُ نحن أنّ هذا المقام من فصيلة (الكردى) على طبقة (الراست) ، وتسميته كذلك صحيحة .

قال أبو الفرج الأصفهانى [1] : حدّثنى عمّى قال : حدّثنى هِبةُ اللّه بن إبراهيم ابن المهدِىّ قال : حدّثنى يوسفُ بن إبراهيم قال : قالت لى عرِيب :

أحسَنُ يومٍ رأيتُه وأطيَبُه ، يومٌ اجتمعتُ فيه مع إبراهيمَ بنِ المهدِىّ عند أُختِه عُليّة ، وعندهم أخوهم يعقوب ، وكان أحذقَ الناس بالزّمر ، فبدأت عليّةُ فغنّتهُم من صنعتها ، وأخوها يعقوبُ يَزْمُر عليها :

تحبّب فإنّ الحبَّ داعيةُ الحُبِّ * وكم من بعيد الدّار مُستَوْجبُ القُرْبِ

ثم غنّى إبراهيم فى صنعته وزمّر عليه يعقوب :

يا واحدَ الحبّ مالِى منك إذا كلفَتْ * نفسِى بحبّكَ إلاّ الهمُّ والحَزَنُ
لم يُنْسِنيكَ سرورٌ لا ولا حَزَنٌ * وكيف لا كيف يُنسَى وجهُكَ الحسَنُ
نورٌ تولّد من شمسٍ ومن قمَرٍ * حتى تكامَلَ منه الرُّوحُ والبَدنُ

فما سمعتُ مثل ما سمعتُه منهما قَطّ ، وأعلَمُ أنى لا أسمع مِثله أبدًا .

* * *

• يكاه Yackah - Note

لفظٌ فارسى وتركى ، أصلُه « يك گاه » بمعنى الأول فى الترتيب ، وهذه التسمية كانت تشير قديمًا ، حتى القرن الثانى عشر للهجرة ، إلى نغمة « الرّاست » ، باعتبارها الأولىٰ فى ترتيب النّغم السّبع الأساسيّة ، وفى أُرجوزة الصّيداوىّ ، المتوفّى سنة ٩١١ هـ ، قوله :

---

(١) « الأغانى » ج ١٠/١٧٣ – طبع دار الكتب المصرية (أخبار عليّة بنت المهدى) .

فـهى بحورٌ سبعةٌ تدورُ * لنغمة « الرّاسْت » ولا تَغُورُ
أوّلها اليَكاهُ والدّوكاهُ * بَعدهما السّيكاهُ والجَركاهُ
والبَنْجكاهُ فهى بحرٌ وافرٌ * كاملُه ليس لها تنافُرُ
فالشّيْشَكاهُ بحرُها زَلالٌ * فالهَفْتكَاهُ ما لهَا مثالُ
والبعدُ بالكُلّ جوابُ الراسْتِ * من تحته تلك البُحورِ تأتى

ثم لمّا أُضيفَ فى آلة العُود ، ممّا يلى وتر العُشيران ، وترٌ آخَر إلى الجهة الأثقل ، سَمّوا هذا الوتر « يكاه » بفرض أنه أوّلُ الأوتار وأثقلها .

وهذا الوتر كانوا يجعلونه تارةً قراراً لنغمة « الچهاركاه » ، والأكثر أنهم كانوا يجعلونه قراراً لنغمة مُطلق وتر « النّوا » ، وكانوا يسمُّونه اصطلاحاً : « نُهفْت » .

غير أن المَعهود الآن فى اصطلاح المُحدثين أنّ لفظَ « يَكاه » يعنِى أثقَل أوتارِ العُود طبقةً ، وأوّلها فى الترتيب ، نقلاً عن استِعمال الأتراك فى تسوِية هذه الآلة ، دالاّ على نغمة « قرار النّوا » ، بفرض أنّ هذه أثقلَ الطّبقات المُستعملة فى آلةِ العُود .

وتمديد نغمة « يكاه » ، فقد يختلف باختلاف تسوِية أثقل طبقات العُود ، فقد يُجعل على طبقة (مى Mi) بمعدل ٨٠ ذبذبةً فى الثانية ، وهى « قرار النّوا » ، بفرض أنها أثقل الطبقات المُتوسِّطة ، وربّما جُعل أثقل من ذلك ، على سبيل الاحتِياط عند النزول إلى الطبقات الأثقل تمديداً .

* * *

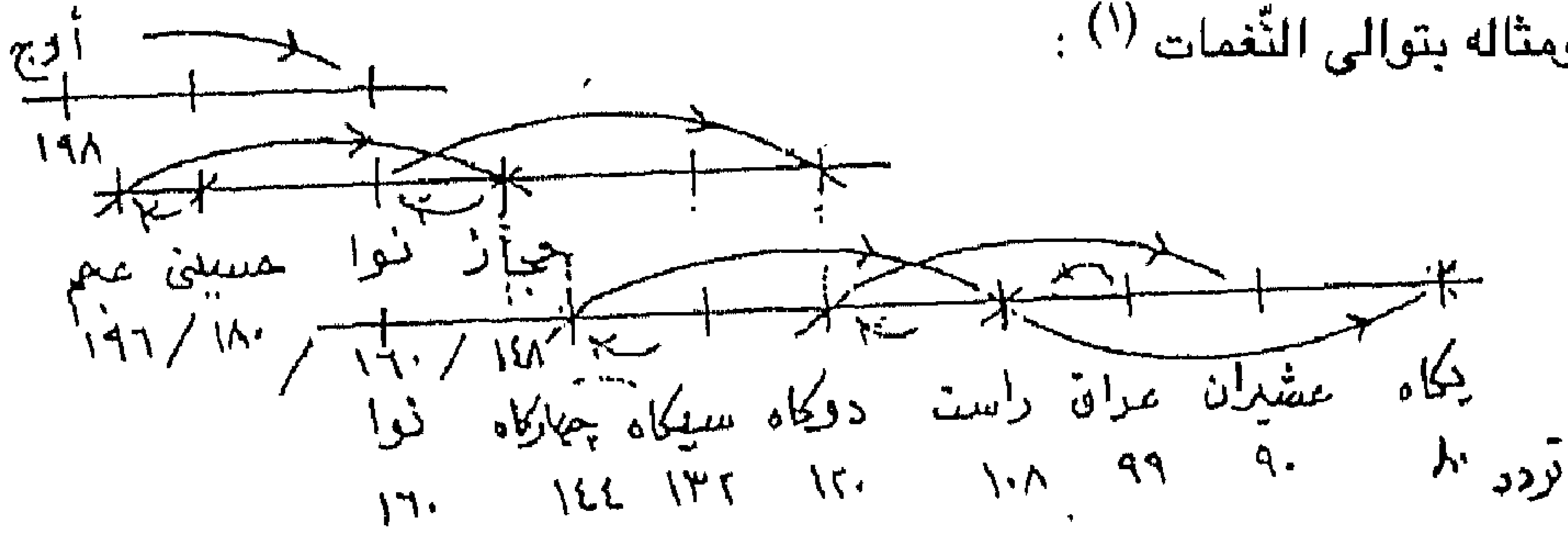
● يكاه

اسمُ هيئةٍ لحنيّة من فصيلة (الراست) على أساس بُردة « اليكاه » ، وهى (قرار النّوا) ، فى جمعٍ متصل بجنس (الراست) .

فأصل الجمع : (راست) على بُردة « اليكاه » .

وفرعه : (راست) على بُردة « الراست » ، فى طريقة مقام (بنچكاه زايد) .

ومثاله بتوالى النّغمات [(١)] :



طريقة فى مقام (يكاه)
من فصيلة (الراست)

وتتميّز بإجراء تجنيس (الأصفهان) على « الدوكاه » ، فى طريقة مقام (النّوا) ، ثم تختم بجنس (الرّاست) على « اليكاه » [(٢)] .

* * *

---

(١) كتاب (موسيقى اصطلاحاتى – الأستاذ كاظم) :

« يكاه – مقام يحرّر أوّلاً مثل مقام (النّوا) » ، وبعد أن يظهر « الراست والعراق والعشيران » من الدّوكاه ، يستقرّ على « اليكاه » .

(٢) وأهل الشام يسمّون مقام (اليكاه) باسم (نهفت عربى) – انظر : (الرسالة الشهابيّة) لميخائيل مشاقة اللبنانى ، المتوفى سنة ١٨٨٨م .

● يَكْرَك **Yackrack; Rhythm.**

لفظٌ فارسيّ ، بمعنًى « المُستَحسن » ، وهو اسمٌ آخر يستعمل فى العِراق ، دالاً على دور الإيقاع المُسمّى فى مصرَ وسوريا وتركيا : (سنكين سماعى [1] ٦/٤) .

* * *

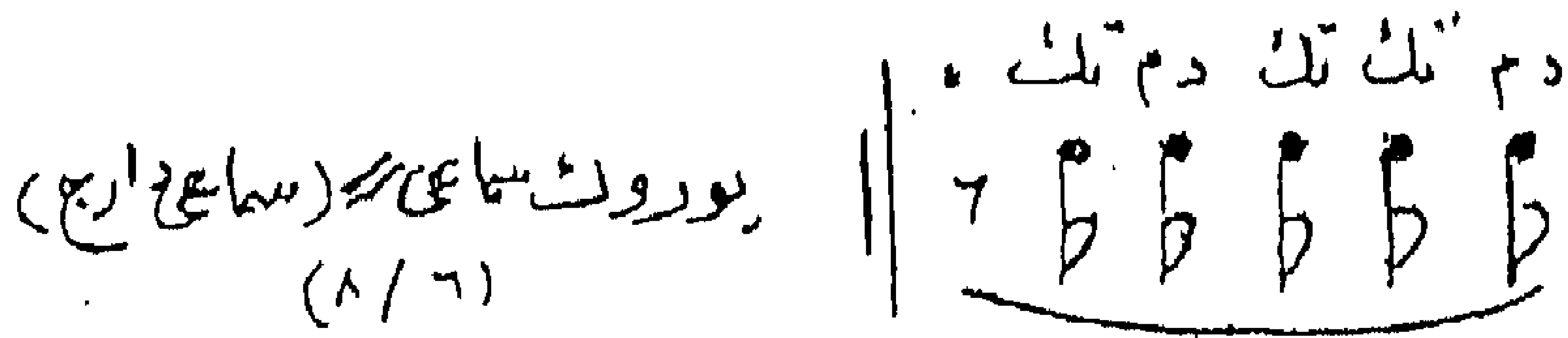
● يُوروك **Youruck**

لفظٌ تركى ، بمعنًى : على الواحدة ، أو منتظِم الإيقاع ، وهو اسمٌ آخَر لنظم الإيقاع المسمّى اصطلاحًا : (دارج ٣/٨) ، وهو خفيف ثقيل الهزَج المُفصّل ، عند القدماء [2] .

* * *

● يوروك سماعى **Youruck Samai**

اسمٌ آخَر يستعمل فى تركيا دالاً على الإيقاع المُسمّى فى مصر والشام باسم (سماعى دارج ٦/٨) ، وهو ضربٌ فى حثيث الرّمَل يُوقّع عادةً بتوالى النقرات :



---

(١) انظر : (سنكين سماعى) ، وانظر : (سِه رنك) .

(٢) انظر : (دارج ٣/٨) .

وهو فى ذاته تخفيفٌ للدّور المسمّىٰ اصطلاحًا (سنكين سماعى ٦/٤) ، والأصل فى هذا وذاك هو الإيقاع المُسمّى قديمًا عند العَرب باسم : (الرمَل) ، وخفيفِه .

* * *

● يُوزبكِى = يُزْبكِي - من مقامات « السّيكاه » .

* * *

● يُوسف جُرَيس Yousoph Grays.

(١٨٩٩ - ١٩٦١م)

من المُحدَثين المصريّين ، أصحابِ القانون ، درس الحقوق واشتَغل بالمُحاماة حينًا ، ثم هوِى دراسة الموسيقَى الأوروبيّة ، وبعض الموسيقى العَربيّة على أمير الكمان سامى الشوّا ، والأستاذ منصور عوض سنة ١٩١٥م ، ثم عادَ فاستكمَل دراسته وتدريبه على آلة الكمان (ڤيولينا) على أساتذة أُوروبيّين .

اختِير عضوًا فى جمعيّة المؤلّفين والنّاشرين الدّوليّة بباريس سنة ١٩٢٠ م واشترك أخيرًا سنة ١٩٤٢م فى الجمعيّة المصريّة لهُواة الموسيقىٰ بالقاهرة ، وهو أوّل مَن حاول أن يستخدم قواعد التأليف الآلِىّ الأُوروبى فى الموسيقَى العربيّة ، فى قصيدته : (مصرَ) ، التى عُزِفت بالإسكندرية سنة ١٩٣٢م .

وله مثلُ ذلك ثلاثُ قصائد يُسمّيها « سيمفونيّات » ، لا تخرُج عن كونِ كلٍّ منها تأليفُ آلىٍّ مركّب النغم يُقحَم فيه القول على غير هُدًى من التلحينات الطبيعيّة .

* * *

• يوسف الـمَنْـيـلاوى

Yousoph el Manyalawi; Singer.

١٢٦٠ - ١٣٣٠هـ
١٨٤٤ - ١٩١١م

هو الشيخ يوسُف بن خَفاچى المَنيلاوى (١) ، من أكابر المُنشِدين للقصائد وأدوار المديح والذِّكر ، أخذ ذلك عن الشيخ محمد عبد الرحيم ، الشهير بالمَسْلوب ، ثم مال إلى الغناء نقلاً عن الملحن المشهور محمّد عثمان ، فنقَل أكثر أدواره وانقطَع عن الإنشاد ، إلاّ فى المُناسبات الدينيّة ، ويَساعده على ذلك صوتٌ مليحٌ بعيدُ المَدىٰ وهيئة أداءٍ مُنقطعةُ النّظير .

وكان ورِعًا تقيًا كريمَ الخُلق ، غَنّى أكثر أدوار المُلحّن محمّد عثمان ، وسجّل بصوته كثيراً من أدوار الغناء والقصائد التى غنّاها ، ومنها :

قصيدة : * فتَكاتُ لحظِك أم سيوفُ أبيكِ *

ثم : * أُكذّب نفسى عنكِ فى كلِّ ما أرىٰ *

ثم : * لم يطُلْ لَيْلِى ولكنْ لم أنَمْ (٢) *

وهو أوّل مَنْ سُجّلت أغانيه على الأسطوانات التى كانت تُعرف سنة ١٩٠٨م باسم « سَمع المُلوك » ، وفى سنة ١٩١٠م عبّأتْ له شركة (جراموفون) عدّة اسطواناتٍ لأغانيه ، لا تزال حتى الآن فى أيدى الناس .

---

(١) نسبة إلى حَيّ مَنْيل الروضة بالقاهرة ، وهو الحىّ الذى وُلد وعاش فيه .

(٢) وهذا شعر قديم وفيه لحنٌ من الأصوات المشهورة فى كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانىّ – وانظر : ج ١٥٠/٦ ، ج ١٥١/٣

سـافر إلـى الآسـتـانـة سنة ١٨٨٨م مـع عبـدُه الـحـامـولى ومـحـمـد عـثـمـان ، وغنّى للسلطان عبد الحميد القصيدة التي مطلعها :

* تِـهْ دلالاً فأنـتَ أهــلٌ لذاكا *

* * *

• يونُس الكاتب

Younos el Katib; the Writer & Singer.

.... – ١٤٨هـ
.... – ٧٦٥م

يونس بن سليمان بن كُـرد بن شَـهْريار ، من ولَد هَـرْمـز ، وقيل : إنه كـان مَـوْلى عَـمْـرو بن الزّبيـر ، منشـؤُه ومنـزلُه بالمدينة ، كـان أبوه فـقيـهًا فـأسلَمـه إلى الدّيوان ، فكان من كُتّابها ، فلُقّب : يُونس الكاتب ، وهو من مغنّي الدّولة الأمويّة (١) .

أخذ الغناءَ عن معبَدَ وابنِ سُـريج وابن مُحرز والـغريض ، وكان أكـثَـرُ روايته عن معبَد ، ولم يكن فى أصحاب مَعبدٍ مَن هو أحذَقُ ولا أصدَق روايةٍ عنه ، من يُونس .

وله غناءٌ حسَن وصنعةٌ كثيرة وشِعرٌ جيّد ، وكتـابُه فى الأغانى ونسبتِها إلى أصـحابهـا هـو الأصـل الذى كان يُعمَل عليه ويُرجَع إليه ، وهـو أوّلُ مَن دوّن الـغناءَ فى كتاب :

قـال أبـو الفـرج : أخـبرنا مـحمّـد بن خلَف ، وكيـع ، قـال : حـدّثنـا حمّاد ابن إسحاقَ قال : حدّثنى أبى قال : أنشدَنى مسعودُ بن خالدٍ المُوريانيّ لنفسه ، يقوله فى يُونس :

---

(١) (الأغانى) ج ٤/٣٩٨ – طبع دار الكتب المصرية .

يـا يــونــسُ الــكــاتــبُ يـا يــونــسُ * طـابَ لـنـا الـيـــــومَ بـكَ المجلسُ
إنّ الـمُـــغـنّـين إذا مـــا هُـمُ * جـــارَوْكَ أخـنَـىٰ بـهـم الـمَـــقـبـسُ
تَـنْشُـر دَيـبـــاجًـــا وأشـبـــاهَـهُ * وهُـم إذا مـــا نـشـــروا كَـرْبَسُـوا

قال أبو الفرج : أخبرنى عمّى بإسناده الخبَر إلى أحمد بن الهَيْثم ، قال :

خرجَ يُونسُ الكاتب من المدينة إلى الشام فى تجارةٍ ، فبلغ مكانَه الوليدُ بن يزيد ، وهو إذ ذاك أمير ، فلم يشعر يونسُ إلاّ برُسُله قد دخلوا عليه الخانَ فقالوا له : أجِب الأمير ، قال يُونس : فنَهضْتُ معهم حتى أدخَلُونى إليه ، لا أدرِى مَن هُوَ ، إلاّ أنه من أحسَن الناس وَجهًا وأنبَلهُم ، فسلّمتُ عليه ، فأمرَنى بالجلوس ، ثم دَعا بالشّرابِ والجوارِى المغنّيات ، فكُنّا يومنا ولَيْلتنا فى أمرٍ عجيب ، وغنّيته فأُعجِب بغنائِى ، إلى أن غنّيتُه فى شِعر قَيْس بن الرُّقيّات (١) :

لـيـتَ شِـعــــرِى أوّلُ الـهَـرْجِ هذا * أم زمـــانُ فِـتْـنـةٍ غـيــــرُ هَـرْجِ
إن يعِشْ مُـصـعَـب فنحن بخيـرٍ * قـد أتانا من عـيــشِنا مـا نُـرَجِّى

ثم تنبّهتُ فقطعتُ الصّوت ، فقال : مالكَ ؟ فأخذتُ أعتذِر من غنائى بشعرٍ فيه مُصعَب (٢) ، فضحكَ وقال : إنّ مُصعَبًا قد مضَى وانقطَع أثَرهُ ، ولا عداوةَ بينى وبينه ، وإنّما أُريد الغناءَ ، فامْضِ فى الصّوت ، فعُدْتُ فيه فغنّيتُه ، فلم يَزلْ يستعيدَنيه حتى أصبَحَ ، فشرب مُصطبِحًا ، وهو يَسْتعيدُنى الصوتَ ما يتجاوَزه ، حتى مضَتْ ثلاثة أيّام ، ثم قلت له : جعلنى اللّهُ فِداءَ الأمير ، أنا رجلٌ تاجرٌ خرجتُ مع تُجّارٍ

---

(١) هذا الشعر لقيس بن الرقيّات يقوله فى مقتل عبد اللّه بن الزّبير ، ولحن يونس الكاتب فيه (ماخوريّ بالبنصر) - انظر : (الأغانى ج ١٩/١٢١) طبع الهيئة العامة للكتاب - وفيه لمالك ابن أبى السّمح الطائىّ ثانى ثقيل بالخنصر فى مَجرى البنصر ، عن إسحاق .

(٢) يريد : « مُصعب بن عبد اللّه بن الزبير » ، قُتل فى الحرب مع عبد الملك بن مروان سنة ٧٢هـ .

وأخاف أن يرتحلوا فيضيعُ مالِي ، فقال لي : أنتَ تغدُو غدًا ، وشرب باقي ليلته ، وأمرَ لي بثلاثة آلاف دينار فحُملَتْ إليّ ، وغدَوْتُ إلى أصحابي ، فلمّا خرجتُ من عنده سألتُ عنه ، فقيل لي : هذا الأميرُ الوليدُ بن يزيد وليُّ عهد هِشامَ بنِ عبد الملك ، فلمّا استْخلَفَ بعثَ إليّ فأتَيْتُه ، فلم أزَلْ معه حتى قُتِل .

قال يونس : وردّدتُ هذا اللّحن على جاريتي عاتكَة ، حتى أخَذْتُه وشاع في الناس ، فكان أوّل صوتٍ ارتفع به قدرِي وقُرنتُ بالفُحول من المُغنّين وعاشرتُ الخُلفاءَ من أجله .

وليونسَ الكاتبِ ألحانٌ كانت تُعرَف « بالزّيانب » (١) ، وهي جميعًا في شعر ابن رُهَيمة يذكُر فيها زينَب بنت عكْرمةَ بن عبد الرّحمن بن الحارِث بن هشام ، ومنها :

أقْصَدتْ زينب قلبي بعدما * ذهبَ الباطِلُ عنّي والغَزَلْ
وعَلاَ المِفرَقَ شيبٌ شامِلٌ * واضحٌ في الرأسِ منّي واشتَعلْ

وله فيه لحنان ، أحدُهما خفيفُ ثقيل أوّلُ بالخنصر في مَجرى الوسطى عن إسحاق ، والآخَرُ رمَلٌ بالسبّابة في مَجرَى البنصر (٢) ، عنه أيضًا .

ومنها :

أقْصَدتْ زينب قلبِي * وسبَتْ عَقْلي ولُبِّي
تركَتْني مُسْتَهامًا * أستغيثُ اللّهَ ربِّي
ليس لِي ذنبٌ إليها * فتُجازِيني بذنبِي
ولَها عندي ذنوبٌ * في تنائِيها وقُربِي

---

(١) وفي بعض هذه ألحان للمحدثين المصريّين ، وأشهر هؤلاء الشيخ يوسف المنيلاوى .

(٢) وفي هذا الشعر لحن من المائة المختارة ، لعُمَر الوادي ، من الثقيل الثاني ، بالبنصر في مجراها ، عن إسحاق .

ولحنُه رمَلٌ بالبنصر ، عن إسحاق .

ومنها :

وجَدَ الفؤادُ بزَيْنَبا * وَجْدوًا شديدًا مُتعبًا
أصبحتُ من وَجْدى بها * أُدعىٰ سَقيمًا مُسْهَبَا
وجعلتُ زينبَ سِترةً * وأتيتُ أمرًا مُعجَبَا

ولحنُه من الثقيل الأوّل ، مُطلقٌ في مَجرى البنصر ، عن عمرو بن بانةَ ، وإسحاق .

ومنها :

إنّما زينبُ المُنَىٰ * وهى الهَمُّ والهَوىٰ
ذاتُ دَلٍّ تُضنِى الصّحيـ * ـحَ وتُبرِى من الجوَىٰ
لا يُغرّنكِ إن دَعَوْ * تِ فؤادى فما التَوىٰ
واحذِرى هجرةَ الحبيـ * ـبِ إذا مَلَّ وانزَوىٰ

ولحنُه رمَلٌ بالخِنصر في مَجرى البنصر ، عن إسحاق .

ومنها :

إنّما زينبُ هَمٌّ * بأبى تلك وأُمّى
بأبى زينبَ مَن قا * ضٍ قضَىٰ عَمْدًا بظُلمِى
بأبى من ليس لى فى * قلبهِ قيراطُ رُحْمِ

لحنُ يونسَ فيه رمَلٌ بالبنصر ، عن عَمْرو بن بانة .

ومنها :

يا زَيْنبُ الحسناءُ يا زينبُ * يا أكرمَ الناسِ إذا تُنسَبُ
تقيكِ نفسي حادثاتِ الرّدىٰ * والأمُّ تفديكِ معًا والأبُ
هل لكِ في وُدّ امرئٍ صادقٍ * لا يَمْذُقُ الوُدَّ ولا يكذبُ
لا يبتغي في وُدِّه مَحْرَمًا * هَيْهاتَ منكِ العَمَلُ الأريَبُ (١)

غناهُ يونسَ في الثقيل الثاني بالسبّابة في مجرى الوسطىٰ ، عن إسحاق .

ومنها :

فليتَ الذي يَلْحَىٰ على زينبَ المُنىٰ * تعلَّقهُ ممّا لقيتُ عَشيرُ (٢)
فحَسْبي له بالعُشْرِ ممّا لقيتُه * وذلك فيما قد تَراهُ يَسيرُ

ولحنُ يونسَ في هذا الشعر ثقيلٌ ثانٍ بالوسطىٰ في مَجراها ، عن الهشامي .

فهذه السبعة الأصواتُ المعروفة بالزّيانب ، والبعضُ يجعلها ثمانية ، ويزيد عليها لحنَ يونسَ في شعر حُجَيّة بن المُضرّب الكنديّ :

تَصابيتَ أم هاجَتْ بك الشوقَ زينبُ * وكيف تَصابي المرءِ والرأسُ أشيَبُ
إذا قَرُبتْ زادتكَ شوقًا بقُربِها * وإن جانبَتْ لم يُسْلِ عنها التّجنُّبُ

وهو الثقيل الثاني ، بإطلاق الوتر في مَجرى البنصر ، عن إسحاق (٣) .

---

(١) « الأريَب » : يعني الذي فيه رَيبة .

(٢) « عشير » : يريد العُشر ، وهو الجزءُ من عشرة .

(٣) « الأغاني » ج ٢٠/٣١٥ - طبع الهيئة العامة للكتاب .

وليونسَ الكاتب ، من الأصوات المائة المُختارة ، صوتان :

أحدُهما في شعر ابن هرمة ، ثقيل أوّل بإطلاق الوتر في مَجرى الوسطىٰ ، عن إسحاق ، وهو (١) :

أفاطِمَ إنّ النّأيَ يَسْلِي ذوي الهوىٰ * وبُعدُكِ عنّي زاد قلبي بكُم وَجْدَا
أرَى حَرَجًا ما نِلتُ من وُدّ غيركُم * ونافِلةً ما نِلتُ من وُدّكُم رُشْدَا
وما نَلْتقي من بَعد نأيٍ وفرقَةٍ * وَشحْطِ نَوًى إلاّ وجدتُ له بَرْدَا
على كَبدٍ قد كادَ يُبدِي بها الهَوىٰ * نُدوبًا وبعضُ القَوْمِ يَحسَبُني جَلْدَا

والآخَرُ في شعر إسماعيل بن يَسار النّسائي ، من قصيدة يمدح بها عبد الملك ابن مَرْوان ، ولحنُه من القدر الأوسَطِ من الثقيل الأوّل ، مطلقٌ في مجرى البنصر (٢) :

ألاَ يا لقَوْمِي للرُّقادِ المُسَهَّدِ * وَللماءِ ممنوعًا من الحائمِ الصَّدِي
وَللحالِ بعدَ الحالِ يركَبُها الفَتىٰ * وللحُبِّ بَعد السَّلْوِ للمُتَمرِّدِ (٣)

---

(١) « الأغاني » ج ٤/٣٦٦ – طبع دار الكتب المصريّة .

(٢) « الأغاني » ج ٤/٤٠٦ – طبع دار الكتب المصريّة .

(٣) في الأصل المطبوع : « .... بعد السّلوة المتمرّد » ، ولا يستقيم بها لحنُ البيت .

وفى الأصوات المَعروفة بالزَّيانِب ، يقول أبانُ بن عبد الحميد اللاّحقى [1] :

أُحِبُّ من الغِناءِ خفيفَهُ إن فاتَنِى الهَزَجُ *
وأشنأُ (ضوءُ برقٍ) مِثْلُ ما أشنأُ (عَفَا مُزُجُ) *
وأَبغضُ (يومَ تنأىٰ ، والزّ يانبُ) كُلُّها سُمُجُ *
ويُعجِبُنِى لإبراهيمَ والأوتارُ تختلِجُ *
(أُدِيرُ مُدامةً صِرفًا * كأن صَبِيبَها وَدَجُ) [2]

انتهى المجلد الخامس

(الحروف : ل - م - ن - هـ - و - ى)

---

(١) « الأغانى » ج ٤٠٦/٤ - طبع دار الكتب المصريّة .

والذى بين قوسين فى ذلك الشعر ، هو أوائل أصوات معروفة فى القديم ، أكثرها لمعبدٍ المغنّى .

(٢) وهذا البيت الأخير مطلعُ صوت لإبراهيم الموصلىّ من الثقيل الثانى ، مطلقٌ فى مجرى الوسطى ، عن إسحاق .

وبذلك يكون قد تم الإنتهاء من معجم الموسيقى العربية (المعجم الموسيقى الكبير) فى مجداته الخمسة فى حوالى ٢٣٠٠ صفحة .

* * *

وأهم إصدارات الكتب للمؤلف (شرح وتأليف)

أولاً : كتب فى تراث الموسيقى عن المخطوطات - تحقيق وشرح منها :

(١) (الموسيقى الكبير) للفارابى (القرن الرابع الهجرى) . تحقيق وشرح ، طبع الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٦٧ فى مجلد واحد ١٠٢٩ صفحة .

(٢) (كمال أدب الغناء) للحسن بن أحمد الكاتب (القرن السادس هـ) تحقيق وشرح ، طبع الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ فى مجلد ١٤٦صفحة .

(٣) (الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام) ، مخطوط مؤلفه مجهول ، طبع الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ فى ١٦١صفحة .

(٤) (الأدوات فى الموسيقى) لصفى الدين الأرموى ، القرن السابع هـ ، طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٦٨مجلد فى ٣٣٣ صفحة .

(٥) (رسالة فى علم الموسيقى) لصلاح الدين الصفدى (القرن الثامن هـ) دراسة وتحقيق بالاشتراك مع د . عبد المجيد دياب ، طبع الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩١ .

(٦) كتاب الملاهى وأسمائها) لأبى طالب المفضل بن سلمه النحوى اللغوى (القرن الرابع هـ) . مخطوط تحقيق وشرح ، طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥ .

(٧) الجزء العاشر من مخطوط (مسالك الأبصار) للعمرى ، القرن الثامن الهجرى ، طبع دار الكتب والوثائق القومية ، تحقيق ، وشرح فى مجلد ٥٠٠ صفحة ، سنة ٢٠٠٥ .

(٨) شرح الموسيقى فى (كتاب الشفاه والنجاه) لأبى الحسين على بن عبد الله بن سينا (القرن الخامس هـ) تحقيق وشرح ، طبع المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٤ ، مجلد ٣٠٢ صفحة .

(٩) كتاب (الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية) ، لصفى الدين الأرموى (القرن السابع الهجرى) ، تحقيق وشرح ، طبع بدار الكتب والوثائق القومية سنة ٢٠٠٨ .

(١٠) كتاب (النغم) رسالة يحيى بن على يحيى المنجم المتوفى سنة ٣٠٠ هـ تحقيق وشرح ، طبع بدار الكتب والوثائق القومية سنة ٢٠٠٨

(١١) كتاب تجنسات الأغانى على مذهب إسحاق بن إبراهيم الموصلى) ، تحت الطبع بالهيئة العامة للكتاب .

(١٢) (غناء القيان فى الجاهلية ومغنوا الطبقة الأولى فى صدر الإسلام) ، فى حوالى ٦٨٠ صفحة – تحت الطبع بهيئة الكتاب .

(١٣) (الذخائر الفنية لبديع صناعة الألحان) – تحت الطبع بالمجلس الأعلى للثقافة .

(١٤) (معبد المغنى) ، سيره والأشعار التى تغنى بها ، تحت الطبع بالمجلس الأعلى للثقافة .

(١٥) (المنتخبات من المائة صوت المختارة) تحت الطبع بدار الكتب والوثائق القومية .

(١٦) آلات الموسيقى الشرقية منذ عصر الفراعنة إلى العصر الحديث فى رتبها وإضافتها وتسمايتها – تحت الطبع بالهيئة العامة للكتاب .

ثانيًا : كتب تأليف ...

(١) الموجز في شرح مصطلحات الأغاني) . على مذهب اسحاق بن إبراهيم الموصلي المتوفى سنة ٢٣٥ هـ كما رويت بها الأصوات في كتاب الأغاني للأصفهاني ، طبع الشركة المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ .

(٢) (تطور الشعر في الغناء العربي) ، وهو بحث ظريف في تطور الشعر في الغناء العربي ، إصدار دار المعارف ، سنة ١٩٧٧ م .

(٣) رحلة بني إسرائيل إلى مصر الفرعونية والخروج ، طبع دار الهلال – الطبعة الأولى ١٩٩٠ ، الطبعة الثانية ١٩٩٩ .

(٤) «المعجم الموسيقي الكبير» .

في خمسة مجلدات تبلغ حوالي ٢٣٠٠ صفحة ، طبع المجلس الأعلى للثقافة .

* * *

المحتويات

(حرف اللام)

(حرف الميم)

(حرف النون)

(حرف الهاء)

(حرف الواو)

(حرف الياء)

المراجعة اللغوية : **سمير عبد البديع**
الإشراف الفنى : **هشام نوار**

هذا هو المجلد الخامس والأخير من المعجم العلمى التاريخى الموسوعى «المعجم الموسيقى الكبير»، والذى يتناول تعريف مصطلحات علم الموسيقى والألحان وأسماء الآلات العربية وتراجم المشهورين من الأعلام منذ الجاهلية إلى القرن العشرين .

وهذا الجزء يحتوى على الحروف (ل - م - ن - هـ - و - ى) .

المجلس الأعلى للثقافة

الغلاف : هشام نوار